A. Wouters



LA MUSIQUE

DANS LA

GRANDE-BRETAGNE

Par Albert SOUBIES

CHAPITRE Ier

C'est en un passé légendaire, dans des régions appartenant, pour ainsi dire, à la tradition préhistorique, que l'on doit aller chercher, en Angleterre, les premières traces de la vie musicale. Les premiers musiciens anglais furent les bardes bretons, parmi lesquels émerge, au commencement du VIe siècle, Aneurin Gwandrydd. Ces artistes primitifs, à la fois poètes, compositeurs, et interprètes de leurs propres œuvres, étaient en même temps, comme tous les hommes de leurs tribus, des guerriers. Non seulement ils jouaient le rôle classique de Tyrtée, exaltant les âmes, adressant aux combattants une sorte d'éloquent et persuasif *sursum corda,* mais ils prenaient eux-mêmes part à la bataille. Les *Gododiniens*, dont Aneurin était le chorège et le chef, tenaient alternativement la harpe et la hache. Tantôt, debout sur une éminence, ils faisaient résonner les accents d'où s'exhalait l'idée du dévouement et du sacrifice ; tantôt, cédant à l'enthousiasme que leurs inspirations avaient fait naître, ils participaient à la mêlée, et n'y portaient pas toujours les coups les moins redoutables. On a dit que, dans la succession normale des phénomènes, l'artiste est le fils du héros. Ici, le héros et l'artiste se confondaient glorieusement en une personnalité unique, doublement en honneur à tout le clan.

Frère de Gilbas Albanius, le plus ancien des anna-



listes bretons connus, Aneurin prit une part honorable à la défense de sa patrie contre l'invasion anglo-saxonne. Il fut un des rares survivants de ce combat de Cattracht, où périt l'élite des guerriers. Une sorte de grandeur barbare, de fruste mais émouvante poésie éclate dans le récit qu'il composa de ce massacre, et que, parvenu à la vieillesse, il exécutait en s'accompagnant de sa harpe. Une des caractéristiques de notre siècle, depuis la renaissance des études historiques signalée en France par les noms des Chateaubriand et des Augustin Thierry, a été de bien saisir tout l'intérêt que présentent ces monuments d'un art naïf, mais pleins de grandeur et de souffle.

Comme les Celtes, les Saxons envahisseurs étaient une race intellectuellement fort bien douée, apte à développer en elle les germes de la civilisation et des arts, non insensible, notamment, aux charmes de la musique. C'est ce dont témoignent, en particulier, dès le commencement du VIIIe siècle, les *Cantiones saxonicæ*, que chantait lui-même au peuple, principalement en vue de l'édification morale, un ecclésiastique, Aldhelm, de race royale, qui, élevé dans un monastère augustinien, devint abbé, puis évêque.

A l'influence saxonne se rattachent aussi les souvenirs brillants du règne d'Alfred le Grand qui, très jeune, succéda à son frère Athelred en 871, et qui, énergique et clément, ingénieux et cultivé, grand homme et grand prince, joua dans son royaume insulaire un rôle de civilisateur analogue à celui de Charlemagne sur le continent. Il faisait des vers, excellait à manier la harpe. Créateur de l'Université d'Oxford, il y institua une chaire de musique dont le titulaire fut un moine.

L'Eglise, principalement par l'effort et les travaux du clergé régulier, eut d'ailleurs une part considérable à la diffusion en Angleterre de tous les genres de savoir. Nous aurions ici à relever les noms de toute une dynastie, si l'on nous permet cette expression, de religieux, profondément versés dans tous les ordres de connaissances. Le plus ancien, à la lisière du VIIIe siècle, est Bède le Vénérable, dont le labeur encyclopédique embrassant tous les sujets ne négligea point les questions musicales. Dans l'énorme ensem-

ble de ses œuvres, ne composant pas moins de huit volumes in-folio, figurent deux traités de musique, la *Musica quadrata seu mensurata* et la *Musica theoretica.* L'attribution du premier de ces écrits offre prise d'ailleurs à l'incertitude. Ce qui est indubitablement authentique, c'est le passage de l'*Histoire ecclésiastique* où il est fait mention d'une harmonie consonante à deux parties. Signalons aussi le curieux opuscule relatif à l'interprétation musicale des psaumes.

Bède eut pour élève Alcuin, si célèbre en son temps, et qui, d'abord abbé de Canterbury, fut attiré en France par Charlemagne. Il finit par obtenir l'abbaye de Saint-Martin de Tours. Il composa un ouvrage spécial sur la musique, et, en outre, traita de cet art dans son travail, incomplètement conservé : *De septem artibus liberalibus.*

Beaucoup d'insulaires, dès ces époques lointaines, passaient la mer et s'établissaient dans les pays continentaux. Aaron qui, au XIᵉ siècle, fut investi de l'abbaye de Saint-Martin, à Cologne, était né en Ecosse. On sait que parmi ses œuvres figuraient un : *De utilitate cantus vocalis et de modo cantandi atque psallendi*, et peut-être un : *De regulis tonorum et symphoniarum.*

Dans cette série de savants théoriciens, il conviendrait encore, en suivant le cours des âges, d'évoquer le souvenir de beaucoup d'autres moines anglais : au XIᵉ siècle, Osbortus, auteur probable du *De musica* et du *De vocum consonantiis* qui existent en manuscrit ; au XIIᵉ siècle, Fastolphe, qui passa par le couvent de Clairvaux et fut l'ami de saint Bernard ; Aelrede, disciple de ce docteur illustre ; Adam, de l'ordre de Citeaux, à qui l'on doit des *Rudimenta musices* ; le bénédictin Athelhard, qui vécut sous le règne de Henri Iᵉʳ. Il voyagea par toute l'Europe, alla même en Orient, visita une partie de l'Egypte et de l'Arabie ; c'est d'après la traduction arabe qu'il fit passer en latin les *Eléments* d'Euclide. Exposant la doctrine de tous les arts libéraux, il fit une part à la musique.

Voyageur également, et quelque temps fixé à Rome, Alfred le Philosophe, dont la réputation fut grande au XIIIᵉ siècle, ne retourna définitivement dans sa patrie qu'en 1268, à la suite d'un légat du Pape. La

musique ne demeura pas en dehors du cycle de ses vastes études.

Nous rencontrons, dans la même période, un nom singulièrement glorieux, celui de Roger Bacon, un des hommes dont le cerveau puissant absorba toute la science un peu confuse de cette époque de vif éveil et de haute tension. C'est, au reste, surtout en savant, en physicien, qu'il s'intéressa à la musique.

Une mention plus détaillée est due au bénédictin Odington, un peu antérieur au précédent, qui, astronome, mathématicien profond, a laissé un ouvrage étendu et important, où il touche à une foule de questions musicales. On y trouve même des considérations sur les instruments à cordes, sur les proportions des tuyaux d'orgues, sur l'accord des cloches. Ce livre démontre quelle était l'érudition de l'auteur en tout ce qui se rapporte à l'antiquité, au chant des Eglises d'Orient et d'Occident. Il n'était pas moins au fait des éléments de l'harmonie, de la pratique du rythme et de la mesure.

C'est toujours le XIIIe siècle qui vit fleurir Grégoire de Bridlington, prieur dans un monastère du comté d'York, auteur d'un écrit sur la technique, et Guillaume de la Mare, cordelier, qui professsa à Oxford, et dont la bibliothèque bodléienne conserve un manuscrit : *De arte musicali.*

Au siècle suivant appartient Bartholomæus de Glantville, issu de la famille des Suffolk. Un ouvrage de lui renferme des données intéressantes sur la flûte, le chalumeau, le psaltérion, les cymbales, la lyre, le sistre, etc. Citons encore Hothby, Lyonel Power, Tunstede et Robert de Handlo.

Ne nous proposant, dans le présent livre, que de tracer une histoire musicale sommaire du Royaume-Uni, nous ne pouvons songer, on le comprendra aisément, à distinguer ce qui se réfère à l'Angleterre proprement dite, de ce qui appartient à l'Irlande et à l'Ecosse. C'est dans un ouvrage plus étendu qu'il serait à propos, notamment, de caractériser la forte individualité écossaise. On rencontrerait, à cet égard, des indications précieuses, ayant trait à l'ancienne musique, dans le vingt-neuvième chapitre de l'historien Jean de Fordun qui, dans une chronique gé-

nérale, conduisit les annales de son pays jusqu'en 1360. L'Ecosse fournit encore à l'histoire de la musique, dans le xve siècle, la figure originale et attrayante du roi Jacques Ier, qui employa à orner son esprit les loisirs de sa longue captivité à la Tour de Londres, qui fut un habile musicien, composa des mélodies demeurées populaires, d'un caractère suave et mélancolique, et favorisa dans ses Etats le développement de la musique, dans laquelle il voyait un précieux élément de culture civilisatrice.

Le siècle du roi Jacques, le xve siècle — auquel appartient le théoricien Chilston — vit naître pareillement, en Ecosse, un véritable maître, Dunstable, dont l'importance considérable peut presque être égalée à celle de Dufay et de Binchois, en Flandre, et qui eut une part décisive et capitale dans la métamorphose de l'art d'écrire et la formation du contre-point. A dater de ce moment, nous allons avoir affaire non plus à des théoriciens plus ou moins indécis, verbeux et diffus, mais à des praticiens parfois passés maîtres dans les artifices les plus ardus et les plus secrets de la composition. Il est assez remarquable que telle fut, un instant, la réputation des Anglais, que Tinctoris, vers la fin du xve siècle, leur attribuait, en signalant Dunstable pour leur chef, la décisive invention de l'*art nouveau* du contre-point.

Quelques annalistes anglais de la musique ont, par une sorte de point d'honneur national, insisté ou enchéri sur cette attribution, trop complaisants, toutefois, si l'on veut bien réfléchir que Dufay, ténor à la Chapelle pontificale dès 1380, avait déjà, en purifiant et en élargissant le style, réalisé le perfectionnement qui devait, en des applications prodigieusement variées, développer, un peu plus tard, toutes ses conséquences sous la plume flexible et savante des Okeghem, des Busnois, des Régis et des Caron.

Sûrement, il n'y a pas lieu d'ôter aux Flamands l'honneur d'avoir marqué cette étape, d'importance capitale, dans l'évolution de l'art, mais il est juste de reconnaître que Dunstable, si on lui enlève la renommée de l'initiateur, prit néanmoins, par une contribution fort effective, une part considérable au mouvement qui s'accomplit alors, et qu'il concourut, avec les

Flamands de la haute époque, à émonder l'harmonie, à la rendre tonale, à lui prêter plus de plénitude et de diversité en rectifiant et en assouplissant le mécanisme et la disposition des voix.

La seconde moitié du xve siècle vit paraître des compositeurs anglais habiles, comme ce Lambert de Beanon qui fut chantre de la Chapelle pontificale vers 1460, comme Hamboys qui, le premier ou l'un des premiers, fut investi du grade de docteur en musique, comme ce Thomas Ashwell qui composa pour l'Eglise. Les bibliothèques britanniques conservent aussi en manuscrit des pages, intéressantes à plus d'un égard, de Dygon, d'Ashton, qui fit partie de la Chapelle royale, de Fairfax, organiste et chantre, qui composa des chansons anglaises à deux et trois parties, d'un style harmonique d'ailleurs non exempt de lourdeur et de gaucherie. Cornish, poète en même temps que musicien, fut l'auteur de chansons de table. Quant à Cutell, il mérite surtout d'être mentionné pour avoir formulé avec assez de netteté quelques-unes des règles qui commençaient alors à se dégager de la pratique.

Nous sommes arrivés insensiblement au xvie siècle qui, en Angleterre comme par toute l'Europe, fut, pour ce qui concerne les arts, une époque si florissante. Déjà les musiciens anglais se distinguaient par une facture plus ingénieuse, comme en témoignent le canon savamment écrit qui subsiste d'Ambrosus et le motet : *O gloriosa stella maris*, du docteur Cooper. Abington, dans les premières années de ce siècle, jouit d'une brillante renommée d'organiste et de chanteur.

Nous avons eu à évoquer déjà le souvenir d'un roi d'Ecosse, de Jacques Ier. Ici, nous voyons se dresser devant nous la figure complexe, énigmatique, d'un souverain anglais qui, à un double point de vue, mérite une place dans l'histoire musicale. Nous voulons parler de Henri VIII. Tout d'abord on doit observer que, fort instruit, d'intelligence très souple et très ornée, n'étant demeuré étranger à aucune science et à aucun art, il ne saurait être omis sur la liste des bons musiciens de son siècle. Chanteur exercé, il excellait en outre sur la flûte et le clavecin. Compositeur, il écrivait dans la manière alors régnante, et, si

l'on ne peut, dans les motets qui ont subsisté de lui, reconnaître une bien frappante originalité d'inventeur, il est du moins impossible de ne pas lui concéder la pureté de goût et une certaine sûreté de main qui ne décèle point trop l'amateur.

Indirectement, en rompant avec Rome, et en posant par là le point de départ d'une profonde modification du rituel, de la liturgie, de tout le cérémonial, Henri VIII exerça une influence considérable sur le développement de la musique religieuse dans la Grande-Bretagne. C'est à partir de ce moment que commença à se former la musique *religieuse anglicane*, qui devait peu à peu acquérir un aspect si caractéristique.

En Angleterre, un des premiers ouvriers de la Réforme, dans ce qui se rapporte à la musique, fut Marbeck, à qui son adhésion aux idées de Luther avait d'abord valu de violentes persécutions. Il est l'auteur du premier livre de chant qui ait été publié pour l'usage de l'église nationale. Par là, il est avec White, l'authentique prédécesseur des Tye et des Tallis.

Attaché à la Chapelle royale sous les règnes de Henri VIII, d'Edouard VI, des reines Marie et Elisabeth, organiste de haute valeur pour son temps, Tallis atteignit à la célébrité par ses compositions dont la polyphonie est parfois très nourrie, et révèle une vaste puissance de combinaisons. Son élève Byrd lui fut associé comme organiste en 1575. Celui-ci cultiva l'art avec l'ampleur et la dextérité des plus fameux maîtres étrangers de son temps. On lui a donné parfois le titre de « Père de la musique », et il est certain que, le premier peut-être en son pays, il fut en possession d'un art complet, normal, ne comportant ni insuffisance, ni faiblesse, constamment brillant par le poli et l'aisance du style. Il manie le genre figuré avec une connaissance exacte de toutes ses ressources. Dans l'harmonie, il a la capacité compréhensive d'un Palestrina ou d'un Roland de Lassus. Par-dessus tout, il est excellemment régulier, et les plus minutieux censeurs auraient peine à relever chez lui, pour tout ce qui touche à l'exécution méthodique, rationnelle et consciencieuse, la plus légère défaillance.

Musicien tour à tour sacré ou profane, Byrd se

recommande autant par la correction que par la variété. Ses *Cantiones sacræ* sont d'un sentiment élevé, d'une facture savante. Elles sont écrites à cinq voix, disposition difficile, qu'il a volontiers pratiquée. Il ne réussit pas moins à prendre le ton convenable quand il compose des chansons « joyeuses », selon le titre que lui-même leur donne. Huit pièces instrumentales de lui, de rare élégance, deux préludes, deux pavanes, quatre gaillardes, figurent dans la *Parthènie*, dédiée à la reine Elisabeth, et qui est citée comme le premier recueil que l'on ait imprimé pour elle. Son talent particulier à cet égard avait d'ailleurs trouvé d'autres occasions, fort nombreuses, de s'exercer.

Byrd eut un élève, Thomas Morley, qui, moins richement doué que lui, et assez loin de l'égaler pour l'imagination comme pour le fini du détail, tint néanmoins dans l'histoire artistique une place considérable. Son existence, au reste, assombrie vers sa fin par des maux physiques presque continuels, fut assez courte. Il mourut en 1604. Il avait pour caractéristiques la facilité et la grâce et l'on peut démêler dans certaines de ses œuvres les traces d'une étude intelligente des procédés de Palestrina. Les madrigaux, les *canzonettes* furent les genres où il se produisit de préférence. On lui doit aussi des *Ballets*, compositions madrigalesques d'un rythme marqué, d'un mouvement vif, purement vocales d'ailleurs, traitées à quatre ou cinq voix, et aux accents desquelles on exécutait parfois des danses. Cette mode, comme bien d'autres, venait d'Italie. Fort actif, Morley fut l'éditeur de morceaux écrits à l'usage d'un orchestre sommaire, formé par le luth, la pandore, la guitare, la flûte, la basse et le dessus de viole. On commençait alors à se plaire à cet embryon de symphonie. C'est lui pareillement qui publia le recueil si connu des *Triomphes d'Oriana*. Oriana, on le sait, avait été, dans la poésie épique du Moyen Age, l'incomparable dame du noble Amadis de Gaule. Merveille de beauté, de pureté, on glorifiait sous son nom la reine Elisabeth. Les *Triomphes* sont une collection de chants à cinq et à six voix dus non seulement à Morley, mais à vingt autres musiciens de cette époque.

Un excellent livre didactique, embrassant l'ensemble des notions musicales, et particulièrement intéressant sur tout ce qui a trait à la composition, constitue également un des titres sérieux de Morley à l'attention de la postérité.

De crainte d'abuser de la simple nomenclature, nous avons cru superflu de nommer tous les musiciens, la plupart ensevelis dans l'oubli, dont Morley fit entrer les œuvres dans la suite des *Triomphes d'Oriana*. Parmi eux, citons du moins Michel Est, qui fut maître des enfants de chœur de la cathédrale de Lichtfield, et qui se distingua dans la composition des psaumes à plusieurs voix. Il était probablement le fils de Thomas Est, titulaire, avant Tallis et Byrd, du privilège de publier la musique, et qui, comme éditeur, tint, par son application et son activité, un rôle d'une certaine importance. Parmi les collaborateurs des *Triomphes d'Oriana*, l'on peut aussi mentionner Farmes qui, dans la préface de ses madrigaux, se vante, assez gratuitement du reste, d'avoir surpassé les Italiens dans l'expression, l'accord de la musique avec le texte littéraire.

Au règne d'Elisabeth, de celle que Shakespeare appelait « la belle vierge assise sur le trône de l'Occident », se rattachent pareillement les travaux d'Allison, qui se fit connaitre comme professeur et comme auteur de compositions sacrées ; de Farrant, dont le style a de la hauteur et de la gravité, et de l'Irlandais Bathe, qui, ayant abjuré le protestantisme, quitta l'Angleterre et passa en Espagne. Ferrabosco, qui était né de parents italiens, fut l'ami de Ben Johnson et mit en musique ses *Masques*. C'étaient, on le sait, des sortes d'intermèdes, des divertissements dramatiques, prêtant à un fastueux déploiement décoratif. On affectionnait ce genre à la Cour d'Angleterre. Citons la *Reine de beauté, Obéron prince des fées*, le *Retour de l'âge d'or*, le *Masque des fleurs*, le *Masque nuptial*, composé pour le mariage de lord Haddington.

En Angleterre comme dans le reste de l'Europe, l'histoire de l'orgue, à partir du XVIe siècle, constitue l'un des chapitres les plus curieux et les plus importants dans les annales de la musique. De Taverner, un des plus anciens maîtres de cet âge, il a subsisté

un nom et des œuvres manuscrites. Nous avons cité Tye avec Tallis : il y a lieu d'insister sur lui, surtout en sa qualité d'organiste. Il était en possession de cet emploi dans la Chapelle d'Elisabeth. Aussi indépendant que certains artistes germaniques dont nous avons noté les réparties parfois assez peu civiles dans notre *Histoire de la musique allemande*, il ne craignit pas, un jour que la grande reine lui faisait dire « qu'il ne jouait pas dans le ton des chanteurs », de se borner à cette sommaire et péremptoire réponse : « Ce sont les oreilles de Sa Majesté qui ne se trouvent pas dans le ton. »

Dans le même laps de temps, on rencontre, parmi les organistes de réputation, Damon, Parsons, Hooper, Inglott qui jouit d'une autorité considérable, et Gibs.

Nous avons, en écrivant l'ouvrage auquel nous faisions allusion tout à l'heure, eu l'occasion, à propos des imprimeurs de Munich, de faire remarquer ce que, dans le siècle de la Renaissance, la diffusion de la musique dut aux travaux des éditeurs de différents pays. En ce sens, pour l'Angleterre, le nom de John Day ne doit point être mis en oubli.

Musique vocale et orgue, tels étaient jusque-là les principaux éléments de l'art. Mais les instruments à cordes, nous en avons noté les indices au passage, tendaient à se faire une place de plus en plus considérable. Le luth et la basse de viole étaient spécialement en faveur. On relève alors la trace de plusieurs luthistes distingués, tels que Pilkington. Dowland, dont le souvenir se retrouve dans la série des cent cinquante-six merveilleux sonnets de Shakespeare, atteignit en ce sens, à la lisière du XVIe siècle, la véritable gloire. Il franchit la mer à la suite de sa renommée, et reçut d'abord en France, puis en Allemagne, l'accueil flatteur dû à ses talents. Applaudi ensuite dans les plus cultivées et les plus florissantes des cités italiennes, il fut plus tard comblé d'attentions et de présents à la cour du roi de Danemark. Ce fut à la reine Anne, sœur de ce monarque (Christian IV), qu'il dédia le recueil, un moment fameux, dont le titre, riche en particularités significatives et documentaires, mérite d'être intégralement transcrit : *Les Larmes*,

figurées par sept pavanes passionnées, avec d'autres pavanes, gaillardes et allemandes, arrangées pour le luth, les violes ou violons, à cinq parties. Il semble, au reste, que sa valeur de compositeur fut assez loin d'égaler son talent d'exécutant. Traducteur de l'ouvrage théorique d'Ornithoparcus, il fit en outre paraître des observations et instructions techniques où il avait condensé les principes et les leçons de son expérience de virtuose.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un Anglais, il est difficile de ne pas évoquer ici le souvenir d'un autre luthiste de ce siècle, lequel se trouva mêlé à l'histoire des Iles Britanniques, sous des rapports étrangers à la musique. On devine que nous voulons parler de Rizzio; à la Cour de Marie Stuart, il excita, par sa grâce et ses succès, la jalousie du mari de cette princesse, qui le fit assassiner. Ainsi se termina d'une façon tragique cette étrange et romanesque destinée, un moment si brillante.

CHAPITRE II

On peut dire qu'à la limite du XVIe siècle, la culture musicale, depuis longtemps existante, se trouvait fortement constituée en Angleterre. Le XVIIe siècle va nous présenter le riche développement de cet état de choses. En sa dernière partie apparaît une grande figure, celle de Henri Purcell, qui, dans une vie malheureusement trop brève, s'adonne à tous les genres, porte dans la plupart une supériorité réelle, en rassemblant dans sa manière tous les progrès, toutes les acquisitions de cette période de cent ans.

Un des faits considérables du siècle est l'extension du théâtre, originairement issu des essais encore timides de Ferrabosco. Mais c'est seulement à l'âge suivant, à partir de Handel, que la scène musicale anglaise commencera de prendre une importante décisive et de jeter un éclat continu.

Dans la première partie de l'époque qui forme la matière du présent chapitre, nous voyons se poursuivre paisiblement, sans phénomènes nouveaux, l'évolution précédemment décrite. Le genre madrigalesque est pratiqué, parfois avec talent, presque toujours d'une façon savante et sérieuse, par des musiciens comme Walkes ou comme Philips qui, à Anvers, fut quelque temps au service de l'archiduc Albert. Devant nos yeux se représentent quelques-uns des auteurs qui avaient collaboré au recueil des *Triomphes d'Oriana* : Bennet, qui écrit bien, qui fait preuve de tact dans le sentiment harmonique et qui excelle dans l'imitation ; — Hilton, qui cultive parallèlement le genre, si caractéristique en Angleterre, de la chanson mélodiquement puisée dans la tradition ou l'instinct national ; — Holmes, qui eut aussi de la répu-

tation comme organiste; — Hunt, qui manie adroitement l'épineuse combinaison de cinq voix; — Norcum, musicien instruit et solide. A ce groupe, il convient de joindre un artiste un peu postérieur, Porter, dont « les airs et madrigaux » à une, deux, trois, quatre et cinq voix furent publiés « avec basse continue pour l'orgue ou le théorbe, dans la manière italienne ».

Une mention un peu plus détaillée est due à John Bull, qui paraît être le véritable auteur du beau choral : *God save the King* (associé depuis à tant de grands souvenirs historiques) et qui, pour ce seul fait, mériterait de n'être pas mis en oubli. Habile organiste, il fut, en cette qualité, très apprécié dans divers pays du continent. Il termina sa carrière en tenant les orgues de la cathédrale d'Anvers. Polyphoniste savant, il s'est exercé avec succès en divers ordres de composition.

Dans la musique sacrée comme dans la musique profane, c'étaient, somme toute, les mêmes idées, la même technique qui prévalaient alors. Parmi les compositeurs religieux, nous nous bornerons à citer Leighton, puis, en suivant le cours du siècle, Guillaume Lawes et ses psaumes à trois voix, pour lesquels son frère Henri fut son collaborateur; — Cooke, qui, ayant pris du service, est souvent appelé « le capitaine Cooke », et auquel on doit quelques antiennes d'un style un peu sec; — Creighton, plus puissant, plus habile, digne, à quelques égards, de la renommée d'un grand artiste. Plusieurs œuvres de lui figurent dans le beau recueil du docteur Boyce, la *Cathedral Music*, où se trouvent aussi des pièces intéressantes de Blow, harmoniste parfois hardi, enclin aux nouveautés en matière de modulation : — de Bryne, musicien d'une véritable valeur; — de Brian ; — de Humphry, élève, comme Blow, du « capitaine Cooke »; — de Molle, dont les historiens citent les deux services du soir, à quatre voix, en *ré* et en *fa*.

Signalons, en passant, les services rendus à l'historiographie musicale par les publications de quelques travailleurs appliqués qui, au XVIIe siècle, ont réuni en des recueils spéciaux les principales pages religieuses de différents auteurs. Une de ces collections

précieuses fut donnée par le chanoine Barnard. Une autre fut éditée par Cliffort, qui y a joint des détails curieux sur la musique ecclésiastique en Angleterre. On doit ranger auprès d'eux Tudway qui avait préparé pour l'usage du comte d'Oxford un recueil analogue, dont les six volumes in-quarto sont déposés au *British Museum.*

En examinant la production musicale anglaise dès le début du XVIIe siècle, on ne peut méconnaître la tendance qui portait certains auteurs vers un genre libre et mondain, s'inspirant parfois de la mélodie populaire (laquelle se perpétue constamment en regard de la musique savante), et se dégageant petit à petit des entraves, des pédantesques formules scolastiques d'autrefois. Désignons, en cet ordre, Greans et ses « airs à chanter avec le luth et la basse de viole », ainsi que ses « chansons mélancoliques pour les violes et la voix ». Ravenscroft, d'une façon plus caractérisée encore, s'applique à traiter des chansons « de la ville et de la campagne ». A côté de lui, nous placerons Danyel, Dowland et son *Musical Banquet*, Pierson et Ives. C'est peut-être en cette section que pour ses « airs de Cour » insérés dans la collection de Playford, il serait à propos de faire figurer Benjamin Roger, qui montra d'ailleurs dans ses hymnes, avec son habileté d'écriture, une rare entente du style religieux. Nous n'omettrons point non plus l'Ecossais Forbes, avec ses *Chansons et Caprices.*

Ce serait aussi le cas de mentionner Thomas d'Urfey qui, sous Charles II, s'acquit la renommée d'un brillant et gai chanteur de table, exécutant à pleine voix ses compositions, sorties parfois des refrains de la rue, dans les tavernes de Londres. Le recueil de ces élucubrations colorées, souvent bizarres, a paru sous ce titre singulier : *Esprit et gaieté, ou pilules pour guérir la mélancolie, consistant en une collection des meilleures ballades et chansons joyeuses, anciennes et modernes.*

Même dans notre temps de culture intensive, d'excessif raffinement, rendu plus aisé par la diffusion et la vulgarisation des moyens d'étude, on n'a pas surpassé, on n'a pas égalé peut-être, à l'égard de la polyphonie vocale, la richesse de combinaisons familières aux

hautes époques, tandis que rien alors n'annonçait l'évolution prodigieuse qui devait, par l'effort combiné des luthiers, des virtuoses et des compositeurs, aboutir à rendre possibles les merveilleuses productions orchestrales de notre siècle. Ce goût moderne pour la sonorité des instruments, pour les virtuosités instrumentales, nous le voyons, toutefois, dans le courant du XVII[e] siècle anglais, se manifester et s'accroître. Nous avons d'abord affaire au groupe des violistes, tels que Brade, qui finit par aller se fixer dans une des forteresses du savoir musical, à Hambourg; — Thomas Simpson, qui se fit apprécier aussi dans les chapelles allemandes; Brewer, qui composa pour son instrument; — Christophe Simpson, recommandable également comme théoricien. La basse de viole peut revendiquer Hume, qui, compositeur, dédia l'un de ses ouvrages à la reine Anne, et Jenkins, qui atteignit à la célébrité au moins locale. La lyra-viole, variété du type dont nous venons de parler, fut magistralement maniée par François North. Quant au luth, toujours en faveur, il faut, parmi ceux qui excellèrent dans sa technique, nommer, du début à la limite du siècle, Robert Jones, Maynard, Wilson et Abell: ce dernier, exilé comme papiste, fut, à Varsovie, exposé à une périlleuse aventure; on le contraignit à chanter devant le roi sous la menace, en cas de refus, d'être livré aux ours.

En même temps, on composait beaucoup pour cet instrument si apprécié : citons en ce sens, dès le commencement du XVII[e] siècle, Altey, Bartlett, plus tard Blackwell. On établissait la théorie; un ouvrage de Thomas Robinson déduisait avec exactitude et minutie les règles du doigter. Ultérieurement, la seconde partie du livre de Mace, le *Monument de musique*, constituait une véritable méthode pour le luth et la théorbe.

Il n'y a peut-être pas de pays d'Europe où l'institution des concerts ait reçu, à partir d'un certain moment, plus de développement qu'en Angleterre, où ils aient été plus nombreux et plus suivis. Dès le temps de Cromwell, un ami du Protecteur, Hingston, donnait chez lui d'intéressantes séances d'amateurs, où l'on entendait, notamment, des pièces instrumen-

tales désignées sous le nom de fantaisies ou *fancirs*.

Les instruments que nous venons de citer appartiennent aux temps anciens. Mais le roi des instruments modernes, le violon, faisait dès lors une apparition triomphante. L'amour-propre national était, à cette époque, déjà fort en éveil sur ce qui touche à la musique, car nous voyons que Banister, violoniste de la Chapelle de Charles II, perdit sa situation pour avoir osé dire devant ce prince que les Français, en ce qui concerne le violon, l'emportaient décidément sur les virtuoses d'Angleterre. Banister qui avait ainsi la franchise, toujours dangereuse, d'être modeste non seulement pour son compte, mais pour celui des autres, était d'ailleurs lui-même un exécutant de force estimable. Exclu de la Cour, il fonda chez lui des soirées musicales périodiques, genre d'entreprises privées qui depuis s'est tant multiplié dans la plupart des villes de la Grande-Bretagne. Parmi les violonistes qui brillèrent à Londres vers le même temps, il faut encore comprendre : Gamble ; — l'Italien Mattheis, qui forma beaucoup d'élèves dans les familles de l'aristocratie ; — et Salomon Eccles, qui, devenu quaker, brûla son violon et écrivit un *Dialogue sur la vanité de la musique*.

Nous verrons par la suite quel rôle joua le piano en Angleterre, où d'illustres pianistes comme Clémenti furent en quelque sorte naturalisés par l'enthousiasme britannique. Le goût de la virtuosité sur le clavier se révèle dès le XVIIe siècle. Nous nommerons à ce propos Farnaby qui se servait avec art d'instruments encore bien peu perfectionnés, les épinettes, virginales, etc. — En ce qui regarde les instruments à vent, nous n'avons provisoirement qu'un nom à relever, celui du hautboïste Farmer.

Nous avons dit au chapitre précédent que pour la culture de la virtuosité spéciale à l'orgue et du genre d'écrire qui s'y rattache, l'Angleterre n'était point restée en retard sur le reste de l'Europe. Le XVIIe siècle anglais, à la suite des querelles religieuses, vit naître une longue et aigre polémique sur cette question : si l'orgue doit ou ne doit pas être admis, pour l'ornement du culte, dans les assemblées pieu-

ses. Des écrits anonymes, relatifs à ce dissentiment, furent publiés en foule : *les Funérailles de l'orgue, l'Echo de l'orgue, l'Harmonie sacrée ou Plaidoyer pour l'abolition de l'orgue.* Quelques auteurs intervinrent à visage découvert. De ce nombre fut Brookbank avec son *Orgue bien accordé.* Un révérend, Mathieu Poole, publia le sermon qu'il avait prononcé, non seulement contre l'abus, mais même contre l'usage de l'orgue et de tout autre instrument à l'église. Un philologue célèbre, Dodwell, très versé dans l'histoire religieuse, composa un traité théologique pour soutenir la même thèse. Il dénonça la dangereuse « sensualité » de toute musique, et saisit cette occasion d'injurier les « papistes », ainsi que les Juifs coupables d'avoir jadis prêté au rituel, dans leur Temple, le grand développement musical auquel se rattachent les noms d'Asaph et de Jéduthun. D'autre part, l'orgue et la musique avaient leurs défenseurs, comme Oliver qui, sur le même texte, utilisé par Poole pour l'homélie sus-mentionnée, prononça un sermon en sens contraire, où il sut se montrer moins intolérant ; — ou comme Durell qui donna place à une apologie de l'orgue dans un des chapitres de son *Historia rituum.*

Louée par ceux-ci, blâmée par ceux-là, l'étude de l'orgue continuait, sous la main de praticiens éminents, son évolution toujours intéressante. A l'aube du siècle, on avait dans ce genre reconnu les sérieux mérites de Batison et d'Amner. Orlando Gibbons, qui se distingua comme organiste, fut en même temps un remarquable compositeur de musique sacrée. Telle de ses antiennes est un chef-d'œuvre, et son *Hosanna* demeura célèbre. Il eut un frère, Edouard, qui tint l'orgue de la cathédrale de Bristol, qui entra ensuite à la Chapelle royale, et qui, lors des troubles, ayant offert au roi une contribution volontaire de mille livres sterling, expia ce loyalisme, sous le Protecteur, en étant banni d'Angleterre à l'âge de quatre-vingts ans. Un autre frère, Ellis, a été appelé par un contemporain « l'admirable organiste de Cantorbery ». L'histoire doit encore enregistrer les noms de Nicholson, de Richard, de Deering, qui mourut catholique, de Low, de Batten, qui fut un excellent harmoniste. Sur la même liste,

. . .

Roger North doit figurer comme amateur. Pour son usage particulier, il s'était fait, dans sa demeure de Norfolk, construire un orgue par Schmidt, facteur allemand, dont nous aurons à parler ci-dessous. Il a laissé un manuscrit curieux qui se rapporte à la biographie des artistes et dilettantes les plus fameux en son temps.

Nous n'insisterons pas davantage sur les organistes anglais du XVIIe siècle, nous bornant à joindre aux noms que nous venons de grouper ceux de Child, auteur d'antiennes d'un style grave et simple, de Hall, de King (qui mit en musique le poème de Cowley: *la Maîtresse*), O'Isham, de Jérémie Clarke, qui composa de la musique religieuse longtemps estimée et qui, destinée sans doute assez rare parmi les organistes, se donna la mort par amour.

Il est à remarquer que deux étrangers, un Français, Harris, et un Allemand, Schmidt, furent, en Angleterre, les principaux facteurs d'orgues de l'époque. Harris était un constructeur fort habile, mais on ne lui rendit pas toujours justice, et il eut plusieurs fois à souffrir de la concurrence de son émule germanique. Celui-ci édifia l'orgue de la Chapelle Royale à Whitehall et se fit connaître encore par d'autres travaux assez nombreux. Auprès de ces deux artisans d'origine exotique, une place est occupée par un Anglais, Dallum, dont la réputation fut grande.

Au rebours de ce que nous avons eu à observer en Allemagne et en Italie, on ne trouve pas que, jusqu'à ces temps-là, la facture des autres instruments, en Angleterre, ait acquis beaucoup d'éclat. Nous ne voyons guère à citer, vers le milieu du siècle, qu'un seul luthier, Raymann, qui fabriqua de bonnes violes et paraît s'être aussi livré avec succès à la construction des violons.

Désireux de ne rien négliger de ce qui, dans le développement de la culture musicale en Angleterre, constitue l'enchaînement méthodique des faits, nous enregistrerons ici le nom de l'éditeur Playford qui améliora notablement l'impression de la musique et modifia heureusement le style des types et les détails de l'exécution matérielle, en y apportant toutes les recherches d'un goût pur et correct. Son fils, en deve-

nant son successeur, ne laissa point péricliter cette excellente tradition.

Pays érudit, saturé de savoir, ouvert à tous les genres de curiosités intellectuelles, l'Angleterre devait naturellement s'appliquer à creuser toutes les questions qui, de près ou de loin, se rattachent à la théorie musicale, à l'élaboration ou à l'exposition de la doctrine, aux origines et à l'histoire de l'art. Une littérature fort copieuse se constitua, à cet égard, dans le XVII[e] siècle. Les écrivains didactiques sont nombreux, généralement compétents et instruits. Nous citerons les traités de Campion, de Butler. La *Courte introduction à l'art de la musique*, de Bevin, est un ouvrage de rare mérite. Ce qui concerne les canons y est, en particulier, déduit et expliqué avec beaucoup de clarté. Quant à l'étrange écrit de Fludd, qui mêle la musique à beaucoup de spéculations extravagantes, et qui eut l'honneur d'être partiellement critiqué et réfuté par Keppler, il ne mérite guère d'être signalé que comme un monument de bizarrerie et d'excentricité. Il est intitulé *Templum musices*, titre fort naturel en un temps où le latin demeurait presque à l'état de langue vivante.

Nulle part plus qu'en Angleterre les études sur l'antiquité n'ont été florissantes, et, aujourd'hui encore, il n'y a plus guère qu'à Oxford et à Cambridge que l'on s'occupe à confectionner des vers grecs de tous les mètres. Dans ce qui se réfère à la musique, de tels goûts, déjà très développés à l'époque qui nous occupe, ont produit la diatribe *De musica antica græca* de Fell, les dissertations de Chilmead, les publications de textes, avec commentaires, de Wallis. Les mêmes aptitudes, appliquées à l'antiquité hébraïque, se marquent dans les travaux de Hammond.

A la littérature musicale se rattachent pareillement la traduction du traité de musique de Descartes, le *Musicæ Compendium*, par Brouncker ; — le curieux livre théorique de Holder ; — la dissertation musicale publiée par Barnes à la suite de son édition d'Euripide ; — la *Periodica exegesis*, etc., du médecin Dickinson ; — le bizarre poème latin sur la musique, de Douth ; — l'essai de l'orientaliste Lightfoot, où il est parlé des magnificences vocales et instrumentales du

culte dans le temple de Salomon. — C'est à l'ordre des savants plutôt qu'à celui des lettrés qu'appartiennent le mathématicien Oughtred avec ses *Musicæ clementes*, et le physicien Hawksbee, qui fit avancer en certaines de ses parties la théorie de l'acoustique.

Nous indiquerons, sans nous y arrêter, le nom de Jean Newton; celui de son illustre homonyme Isaac, doit pareillement être mentionné, ce génie profond ayant touché, d'une façon incidente, aux fondements scientifiques de l'art, notamment en ce qui regarde l'analogie entre la gradation des couleurs du prisme et celle des sons de la gamme. Nous nous bornerons enfin à signaler rapidement : le neveu de Milton, Jean Phillips, pour son pamphlet intitulé *Daillum musicum;* — les laborieuses recherches d'Aldrich qui malheureusement, n'exercèrent point d'influence parce qu'elles demeurèrent en manuscrit; — les paradoxes de Salmon sur la réforme de la notation; — le *Musæ Musicæque Encomium*, de Balthazar de Hue; — certains mémoires ingénieux de Hook; — les écrits philosophiques ou polémiques de Marsh, de Marlow, et de Narcissus, évêque de Ferns et de Leighlin, en Irlande. Nous n'omettrons point l'intéressant travail de Molyneux sur la lyre des Grecs et des Romains, et nous remarquerons que le livre de Wood, *Athenæ Oxonienses,* consacré à l'histoire de cette « Université d'Oxford », où un personnage de *l'Eclair* se félicite d'avoir « fait sa philosophie », fournit, d'une façon plus ou moins directe, une contribution importante à la biographie de beaucoup de musiciens anglais.

Nous avons réservé pour la fin du chapitre ce qui se rapporte au théâtre, non sans faire notre profit des récents et excellents travaux publiés sur ce sujet par MM. Romain Rolland et de Ménil. En Angleterre, comme partout, les premiers essais pour adapter la musique à la forme dramatique furent timides, incohérents, empreints d'indécision. Ils eurent pour auteurs des musiciens qui avaient subi les influences de l'âge antérieur, comme Ferrabosco, que nous avons cité dans notre précédent chapitre; ses *Masques*, desquels nous avons énuméré les titres, datent des toutes premières années du siècle dont nous traitons. Un contemporain de Ferrabosco, Coperario (cette « italianisation », prati-

quée par déférence pour la mode, cache le nom, si répandu en Angleterre, de Cooper), se livra à la composition du même genre d'ouvrages. Il ne s'agissait guère encore que de divertissements et d'intermèdes. Tel de ces masques était, musicalement, le produit d'une collaboration entre plusieurs des artistes d'alors. Ce fut plutôt, d'ailleurs, en d'autres genres, et notamment en ses fantaisies pour l'orgue, que Coperario fit preuve d'un sérieux mérite. Son élève, Henri Lawes, qui, comme nous l'avons indiqué, avait écrit avec son frère une collection de psaumes, fut l'ami de Milton et mit en musique son *Comus,* représenté en 1634 dans le château d'un Grand. Lawes tenait lui-même un rôle dans son ouvrage, qui n'a jamais été édité. C'est à un genre tendant à l'expression et confinant, en somme, au style dramatique, qu'appartient sa complainte d'*Ariane*, laquelle fut longtemps considérée comme un chef-d'œuvre. Notons qu'il composa également la musique d'un « masque » représenté devant le Roi et la Reine en 1632, et qui ne lui rapporta pas moins de cent livres sterling. Constatons, en passant, que les récompenses « temporelles », en Angleterre, n'ont jamais manqué au mérite, réel ou supposé. On se souvient, peut-être, que Rossini, vers 1825, devenu, à Londres, un des « lions » de la saison, recevait, à titre de compensation et d'encouragement, une cinquantaine de mille francs, fournis par la libre cotisation de quelques lords. Auprès de Lawes on peut nommer Jeves, qui fut son collaborateur occasionnel pour les airs et les chansons des ballets exécutés devant la Cour.

C'est à Lanière que, conjointement avec Coperario, l'on attribue d'ordinaire le mérite d'avoir introduit en Grande-Bretagne le style *récitatif,* inauguré en Italie par les Peri et les Caccini, et porté depuis à un degré supérieur de perfection par Monteverde. Lanière était né en Italie, de parents probablement français ou belges. Comme il arriva à tant d'autres musiciens dans la suite, il devint Anglais par adoption. Il était fort cultivé, amateur de plusieurs arts après en avoir approfondi la technique jusqu'au point de devenir un peintre et un graveur de talent. Il avait la réputation d'admirer en connaisseur l'antiquité classique. Avec

Coperario et divers autres compositeurs, il collabora à ce « Masque » des *Fleurs*, exécuté aux noces du comte de Sommerset et de lady Howard, divorcée du comte d'Essex. Les rôles étaient dévolus à des acteurs de qualité peu commune, puisque dans cette distribution figuraient les Pembroke et les Salisbury, les Montgomery et les Lennox, et différents personnages titrés porteurs de noms pareillement anciens et illustres. Une autre œuvre de Lanière, le « masque » appelé *Luminalis or the Festival of Light*, fut exécutée, une nuit de carnaval, par la Reine elle-même et par les dames de son palais.

Imiter l'Italie, s'inspirer des tentatives retentissantes de Florence et de Venise, tel était alors le mot d'ordre. Le poète Davenant conçut l'idée d'un intermède anglais traité dans cette manière. La réalisation poétique de ce plan fut son ouvrage auquel, musicalement, coopérèrent, outre Henri Lawes et le « capitaine » Cooke, précédemment cités, Georges Hudson et Coleman. Ces divertissements, à mesure que l'usage s'en répandait, mettaient en mouvement, comme étant trop mondains et frivoles, la bile de certains censeurs moroses. Dès 1633, le sévère Prynne, dans son *Histrio mastix*, avait attaqué avec violence la musique qui se présente sous l'aspect théâtral.

Les pièces de Shakespeare et de ses contemporains comportent souvent l'indication d'une musique de scène qui, parfois sans doute, était réduite à des moyens d'expression primitifs et indigents. Il eût été surprenant que le « grand Will », qui a parlé fréquemment de la musique avec une sorte de tendresse rêveuse, et qui devait plus tard être l'inspirateur de tant de librettistes, n'exerçât point de bonne heure une influence sur le drame musical. C'est ce qui ne manqua pas de se produire. Dès 1672, *Macbeth* et *la Tempête,* œuvres dans lesquelles le caractère lyrique est pour ainsi dire d'avance si fortement indiqué, furent mis en musique par Lock. Le même, en collaboration avec Draghi, écrivit l'opéra en cinq actes de *Psyché*, d'après le texte de Quinault, traduit par Shadwell. Ce musicien, auquel la composition d'une musique de circonstance pour l'entrée de Charles II, lors de la Restauration, avait valu la faveur, très

rémunératrice, de ce monarque, était un homme irritable, d'esprit acerbe et acéré. Sur des questions de théorie, il se livra à des polémiques violentes contre quelques-uns de ses contemporains, et, en particulier, Salmon.

L'opéra et la cantate étaient en ces temps-là des genres tellement voisins, qu'il y a souvent lieu de les confondre. Mentionnons en ce sens *Rinaldo e Armida*, de Jean Eccles. Le même prit part au concours ouvert, à la fin du siècle, conformément à l'avis inséré alors dans la *London Gazette* par des personnes de qualité, qui avaient formé un fonds assez important destiné à subvenir à la distribution de quatre prix. Le texte proposé était le *Jugement de Pâris*, de Congreve. Les lauréats furent, avec ce Jean Eccles, Wildon, l'Allemand Finger, et Daniel Purcell, le frère du grand artiste qui, par ses dons extraordinaires, domine et surpasse tous ses contemporains.

A le considérer dans la multiplicité de ses aptitudes, avec l'élévation de son style, la fécondité de sa production, le caractère parfois incisif et vigoureux de son art, Henri Purcell est le musicien le plus original et le plus puissant qu'ait jamais produit l'Angleterre. N'ayant point d'ailleurs un grand nombre de concurrents, il a bénéficié de cette situation privilégiée et il a pris peu à peu dans l'opinion traditionnelle les proportions d'un artiste-type, d'une de ces figures dans lesquelles se résume sur un point donné, avec une particulière énergie, l'instinct collectif et séculaire de toute une race. Il a infiniment écrit, dans une existence qui ne dépassa pas la trente-septième année. L'histoire de sa vie, très unie et très appliquée, n'est pour ainsi dire que celle de ses travaux.

Comme la plupart des maîtres européens de son époque, ce fut à la musique religieuse qu'il dut son initiative artistique. Enfant de chœur, très précoce, élève du docteur Blow pour la composition, il fut de bonne heure organiste, d'abord à l'abbaye de Westminster, puis à la Chapelle Royale. Ses premières productions excitèrent l'étonnement et lui constituèrent rapidement une réputation fort étendue. Tout de suite, elles furent introduites au répertoire de la plu-

part des églises munies des éléments d'une bonne exécution musicale. On sentait qu'il y avait réellement là une part de nouveauté, genre de mérite aisément discernable pour les contemporains et qu'à distance il est fort difficile de distinguer si l'on ne se replace, par la pensée, dans un état d'esprit très éloigné du nôtre.

Ce qui nous frappe le plus lorsque, dans cette disposition mentale un peu particulière, nous examinons des pages réussies comme le *Te Deum* et le *Jubilate*, c'est l'aspect imposant, la gravité, le sérieux, l'expression austère et pieuse de la foi, la vigueur sobre et contenue d'un sentiment sincère, et si l'on peut noter çà et là des défaillances ou des pauvretés dans la conduite et l'arrangement des voix, il n'est que juste de reconnaître ce qu'il y a fréquemment d'ingénieux, de véritablement « trouvé » dans la manière dont elles sont combinées.

Le premier en Angleterre, Purcell introduisit dans la musique d'église la symphonie instrumentale. Il y porte souvent un certain sens de l'accent et du coloris. De ce côté aussi, il se montre novateur, et l'on doit lui savoir gré, dans une époque encore timide, de n'avoir pas reculé devant quelques hardiesses.

C'est à une étude de genre monographique qu'il appartiendrait d'énumérer tous ses ouvrages dont le nombre est de nature à provoquer de la surprise si l'on songe au peu d'années qui lui suffirent pour les composer. Il écrivit pour les voix une quantité de morceaux détachés, de dimensions plus ou moins longues. Il produisit aussi pour les instruments, et spécialement pour le clavier, des œuvres de haute valeur, parmi lesquelles on peut citer la fameuse *Sonate d'or* (*golden sonata*), ainsi nommée à cause du mérite transcendant qu'on lui attribua. Mais, en somme, sa haute renommée lui vient du double rôle qu'il joua dans la musique religieuse et dans la musique dramatique. Sur le premier point, nous ferons observer qu'antérieurement au mouvement d'opinion, relativement récent, auquel a été due l'entreprise d'une édition cyclique et monumentale, Vincent Novello avait déjà, de 1826 à 1836, fait paraître, en format atlantique, dans des conditions irréprochables de luxe et de goût,

les soixante-douze livraisons constituant le recueil complet des compositions sacrées dues à ce maître.

Au théâtre, une favorable fortune pour Purcell fut de rencontrer en Dryden, si admiré de Voltaire, le poète qui convenait à son génie, qu'il s'agît d'œuvres originales ou d'adaptations comme celles de *la Tempête* d'après Shakespeare. C'est dès 1677, à dix-neuf ans, que Purcell avait abordé le genre dramatique en écrivant des intermèdes pour *Didon et Enée,* œuvre inégale mais pleine de promesses. Dryden lui fournit le poème de *la Reine indienne,* au sujet de laquelle on ne saurait, ce nous semble, adopter sans restriction l'opinion de Burney, qui en compare plusieurs fragments aux pages les mieux venues de Handel. La même réserve ne s'imposerait point relativement au *Roi Arthur*, dont la partition retrouvée par M. Edward Taylor fut pour lui le sujet de deux retentissantes conférences publiques à Londres, en 1840. Quoi qu'il en soit, cette musique marque incontestablement un moment fort intéressant dans l'évolution de l'art en Angleterre. Les qualités que Purcell a déployées à l'église, on les retrouve dans sa musique théâtrale. Il n'est pas toujours bien *dramatique,* au sens précis du mot, ni bien expressif. Le souci de la situation, l'adaptation exacte du sens des paroles et de la musique n'est pas évidemment ce qui le préoccupe le plus. Comme la plupart de ses contemporains, il recherche assez habituellement le pur effet musical au détriment de la marche du drame. Mais, en compensation, il a le coloris, l'entente du développement ferme et nourri, et parfois, mélodiquement, une sorte de souffle germanique, d'essence délicate et rêveuse.

Nous n'omettrons ni *Bonduca*, dont la donnée patriotique devait plaire tout particulièrement aux Anglais, ni *Don Quichotte* où, en serrant de plus près le texte, il se révèle, plus qu'ailleurs, peintre de caractère, ni *la Reine des fées,* reprise, il y a deux ans, à Londres, avec, pour la première fois, des femmes dans les rôles du sexe faible. On sait qu'au temps de Purcell ces rôles étaient confiés à des hommes revêtus de costumes féminins. Purcell mourut au seuil de la maturité, en 1695, après avoir étendu son activité à tous les domaines de l'art, laissant à ses concitoyens les

. . . .

regrets que ne peut manquer de susciter le spectacle d'une grande destinée que l'on sent incomplètement remplie.

CHAPITRE III

Contrée hospitalière, l'Angleterre a dû, en grande partie, l'éclat de sa civilisation à l'accueil empressé que, de tout temps, elle a su faire aux idées, aux influences, aux talents venus de l'étranger. Particulièrement au XVIIIe siècle, cette tendance, pour ce qui concerne l'art musical, s'est affirmée avec énergie. Dès 1710, nous trouvons Handel à Londres, où il devait rencontrer une seconde patrie. A la limite du siècle, nous verrons bientôt quelle réception le public anglais réservait au vieil et illustre Haydn.

Nous avons, dans notre *Histoire de la musique allemande*, analysé la vie, le caractère et l'œuvre de Handel. Nous devons éviter, on le comprendra aisément, de tomber dans des redites. C'est parmi les maîtres germaniques que Handel, incontestablement, tient l'une des premières places. Mais, adopté par l'Angleterre, il occupe aussi un rang tout à fait à part dans l'histoire artistique de ce pays. Beaucoup de ses plus célèbres ouvrages furent écrits sur des textes anglais, et un musicien appartient toujours un peu à la nation dont il s'est ainsi approprié la langue. C'est à ce titre que, dans une certaine mesure, nous pourrions revendiquer l'œuvre de Gluck et de Meyerbeer.

Handel, alors attaché à la maison de l'Electeur de Hanovre, était en congé régulier lorsqu'il fit à Londres, en 1710, un premier séjour qui ne fut point de longue durée. Ce fut pour le théâtre de Hay-Market qu'il écrivit, en quatorze jours, son opéra de *Rinaldo,* représenté le 24 février 1711. Le succès se traduisit surtout dans la forte vente des morceaux détachés de

cet ouvrage. On rapporte que l'éditeur Whals y gagna quinze cents livres sterling. A ce propos, Handel, dont le bénéfice avait été sensiblement moindre, dit au marchand : « Tout doit être égal entre nous : la prochaine fois, vous ferez l'opéra, et moi je le vendrai. »

Handel revint à Londres en 1712. Son peu de scrupule, cette fois, à respecter l'engagement qui le liait à la Cour de Hanovre lui valut tout d'abord une certaine défaveur, lorsqu'en 1714 un acte du Parlement appela l'Electeur à régner sur la Grande-Bretagne, sous le nom de Georges I[er]. Vainement tout d'abord, le chambellan du Roi, le baron de Kilmansegge, ami de Handel, tenta de rapprocher l'artiste et le monarque, lors d'une fête sur la Tamise, quand Handel composa la *Water-Music*, dont nous avons parlé ailleurs, et pour l'exécution de laquelle il dirigeait lui-même l'orchestre, placé dans une barque qui suivait celle du Roi. Mais une occasion plus favorable se présenta bientôt, Geminiani, appelé à jouer du violon devant le souverain, ayant témoigné le désir d'être accompagné au clavecin par Handel, le compositeur put, ce jour-là, faire agréer ses excuses. Il rentra en faveur, et spontanément Georges I[er] doubla le traitement antérieurement accordé par la reine Anne.

Handel eut, par la suite, des démêlés avec l'aristocratie britannique, mais tout d'abord il reçut d'elle, avec l'appui matériel, des encouragements de toute nature. Plein d'admiration pour son génie, le comte de Burlington le logea dans sa maison ; au cours d'un séjour de trois années, il y composa, entre autres œuvres, son opéra d'*Amadis*. Dès lors, fêté partout, Handel était l'objet de marques extraordinaires de déférence. L'enthousiasme et le respect se manifestaient quand il assistait à l'exécution de quelqu'un de ses ouvrages. C'est vers ce temps-là qu'il faisait apprécier à Saint-Paul son grand talent d'organiste.

Une période où sa verve de producteur, favorisée par des circonstances heureuses, atteignit les plus admirables résultats, en particulier dans la musique religieuse, fut celle qu'il passa à Cannons-Castle, superbe résidence du duc de Chandos qui, pour l'avoir

à son service, avait souscrit sans discussion à toutes ses exigences.

Quelques nobles anglais réunirent leurs capitaux en vue de la fondation de la *Royal Academy of Music*, laquelle avait pour objet la représentation, au théâtre de Hay-Market, d'opéras en langue italienne. Le Roi lui-même donna des fonds pour cette entreprise, sur laquelle Handel avait la haute main. Ce fut alors qu'il se rendit à Dresde pour engager Senesino et Marguerite Durantesh. Son *Radamisto,* fini en 1720, obtint un succès considérable, et établit avec éclat sa renommée de compositeur dramatique. De 1720 à 1726, il produisit dix opéras qui, la plupart, réussirent, et pour l'un desquels, *Alessandro,* il engagea la Faustina, dont la rivalité avec la Cuzzoni occupa un moment le public. Ce fut dans le même temps qu'on essaya de lui opposer des hommes d'un mérite bien inférieur au sien, Ariosti et Bononcini (en collaboration desquels il écrivit néanmoins un acte de *Muzio Scevola).* Protégé par le duc de Marlborough, Bononcini, attiré en Angleterre comme le furent alors tant d'autres étrangers connus, avait du savoir et du talent; mais, imitateur adroit de Scarlatti, il n'était pas en état de lutter avec le génie original et puissant dont on prétendait le poser en émule.

Le caractère difficile de Handel lui fit du tort dans l'esprit de ceux qui s'étaient d'abord intéressés à lui. Un théâtre rival fut monté à Lincoln's Inn Field. La production de Handel ne tarissait pas. Excitée même par cette concurrence, elle n'était pas entravée par les multiples soucis de la direction. Il alla lui-même en Italie pour y recruter des chanteurs et il en ramena la Strada. Plus tard, il y retourna dans le même but et eut d'ailleurs le tort, en cette circonstance, de préférer Carestini à Farinelli. Celui-ci fut engagé par l'entreprise rivale, qui acquit également, en Porpora, un excellent chef d'études. En même temps, il avait remis la main sur le théâtre de Hay-Market et Handel avait dû émigrer au local, moins favorable à tous les égards, de Lincoln's Inn Field. Les deux entreprises parallèles avaient commencé, malgré l'activité et le talent déployés, par perdre de l'argent. Mais, par la réunion de Farinelli et de Senesino, le succès se dessina en fa-

veur des adversaires de Handel qui, las de tant d'efforts et de soucis, voyant sa santé minée et sa renommée elle-même atteinte, renonça au théâtre pour se vouer plus spécialement à l'oratorio. Il écrivit cependant plus tard une *Alceste* qui, d'ailleurs, ne fut point représentée, et dont la musique, pour la plus grande partie, est devenue celle de l'ode de Dryden, *la Fête d'Alexandre*. Il composa aussi pour Covent-Garden les opéras anglais de *Justin* et de *Bérénice,* puis, postérieurement, *Pharamond, Xerxès*, et, en 1739, *Deidamie* et *Imeneo*. Les goûts s'étant renouvelés, sa musique dramatique avait, au reste, perdu une grande partie de son attrait sur le public.

En somme, c'est surtout par sa musique religieuse que Handel est devenu une sorte d'artiste national pour l'Angleterre, où l'*Alleluia* de son *Messie* n'est guère moins populaire que le *Rule Britannia* et le *God save the King*. S'il donna beaucoup à la Grande-Bretagne, il n'est pas douteux que, par suite de son long séjour, il n'ait reçu d'elle quelque chose. S'il fût demeuré en Allemagne, l'évolution de son génie, principalement dans le genre religieux, eût sûrement été différente. Il subit profondément l'empreinte du goût et du caractère anglais. C'est ce dont il est aisé de se rendre compte en parcourant des partitions comme celles de *Déborah*, d'*Esther*, d'*Athalie*, d'*Israël en Egypte*, et, avant tout, du *Messie*. Le public, en vue duquel on travaille, et par qui l'on triomphe, est toujours, en une certaine mesure, le collaborateur de l'œuvre que l'on produit.

Musicien officiel, Handel a célébré des dates demeurées insignes dans l'Histoire d'Angleterre. Citons l'*Occasional oratorio*, composé pour la victoire de Culloden; — le *Te Deum* et le *Jubilate* de la paix d'Utrecht; — les grandes antiennes écrites lors du couronnement de Georges Ier; — les autres compositions qui consacrent le souvenir du couronnement de Georges II, des funérailles de la reine Caroline, du mariage du prince de Galles, de la bataille de Dettingen, etc., etc.

L'Angleterre a conservé le culte de Handel; la croyance en sa supériorité transcendante, passée au rang des opinions qui ne se discutent plus, y est

devenue un article de foi. Ses grands ouvrages religieux y ont été perpétuellement l'objet d'exécutions entourées d'une solennité véritable. Nous avons parlé autre part des cérémonies commémoratives qui se renouvelèrent de 1784 à 1787, et dont Burney a publié la description détaillée.

Parmi les hommages rendus à sa mémoire, il faut signaler l'édition monumentale de ses œuvres, entreprise, sur l'ordre de Georges III, par Arnold, et qui, d'ailleurs, le cède, pour la correction, aux partitions publiées par Walsh. La belle édition de 1835 qui, parmi ses souscripteurs, comprenait, à côté d'Anglais comme Bennet, Macfarren et Rimbault, des Allemands comme Mendelssohn et Moscheles, est malheureusement demeurée inachevée.

Il existe en Angleterre toute une littérature relative à Handel, depuis les *Mémoires* rédigés par Mainwaring jusqu'aux études copieuses de Hawkins et de Burney. Nous mentionnerons aussi l'excellente introduction mise par John Bishop en tête de sa sélection des ouvrages du maître, et la notice écrite en anglais par un de nos compatriotes, Victor Schœlcher.

Parmi ceux qui furent mêlés à la vie de Handel en Angleterre, nous signalerons Smith, d'après les souvenirs duquel Mainwaring compila ses *Mémoires*, et qui, lorsque le grand compositeur fut devenu aveugle, écrivait sa musique sous sa dictée. Brown, l'un des intimes de Handel, eut l'honneur de se voir confier ordinairement par lui la direction de ses oratorios. — Citons, en passant, Brooker qui prononça un discours sur la musique d'église à l'occasion de la première exécution d'*Athalie*. N'omettons point non plus Greene, artiste fécond, mais médiocre, d'un caractère équivoque, qui jouait un rôle double auprès de Handel et de Bononcini, et qui, finalement démasqué, fut accablé du mépris de tous deux.

Dans un pays tel que l'Angleterre, où la liberté d'esprit et d'opinion est extrême, et où les idées paradoxales n'ont jamais manqué d'adhérents, Handel devait avoir et eut en effet des détracteurs, par exemple Avisson qui le déprécia au profit de Marcellot et même de Geminiani. Il est vrai qu'il eut aussi des fanatiques poussant l'exclusivisme jusqu'à l'intempé-

rance. De ce nombre fut Arbuthnot, auteur d'un opuscule pseudonyme, *l'Harmonie en révolte*, relatif aux démêlés de Handel avec Senesino, ainsi que du piquant écrit polémique dont le titre vaut d'être intégralement transcrit : *le Diable est déchaîné à Saint-James, ou relation détaillée et véritable d'un combat terrible et sanglant entre Mme Faustina et Mme Cuzzoni, ainsi que d'un combat opiniâtre entre M. Broschi (Farinelli) et M. Palmerini, et enfin de la façon dont M. Senesino s'est enrhumé, a quitté l'Opéra, et chanté dans la Chapelle de Henley.*

Nous indiquerons encore aux curieux le luxueux in-quarto, devenu rare, de Coxe, les *Anecdotes sur Handel et Smith* ; — l'ode de Robinson Pollingrove, *le Génie de Handel* ; — et celle de Daniel Prat, chapelain du Roi, destinées à vanter Handel et son talent d'organiste.

Puisque nous avons parlé des fêtes commémoratives pour l'anniversaire de Handel, données à la fin du siècle, c'est ici le lieu de faire remarquer qu'elles furent dirigées par Bates, avec l'aide d'Arnold, qui, s'il ne réussit qu'imparfaitement, comme nous l'avons dit, dans son entreprise d'une collection générale des œuvres de l'auteur de *Messie*, mérite du moins une mention, que nous n'aurions peut-être point la place de lui réserver ailleurs, comme musicien instruit, appliqué, fécond, excellent harmoniste.

Nous ne pouvons énumérer tous les compositeurs étrangers qui, comme Handel, au XVIIIe siècle, furent les hôtes de l'Angleterre. A cet égard, auprès de Bononcini et d'Ariosti, cités précédemment, il convient de nommer Dominique Scarlatti, au *Narcisso* duquel collabora un de ses amis anglais, Roseingrave. Porpora, un moment antagoniste de Handel, joua un grand rôle à Londres, principalement dans la culture de l'enseignement du chant. Enfin, il est certain que, dans les dernières années du siècle, la réputation d'Haydn en Allemagne grandit beaucoup à la suite de ses deux séjours en Angleterre, en 1791 et 1793. Magnifiquement rémunéré par Salomon, organisateur des concerts de Hannover-Square, Haydn écrivit pour cet orchestre ses douze grandes symphonies. L'enthousiasme anglais prit, sous des aspects divers,

les formes les plus flatteuses. Tandis que le prince de Galles faisait peindre le portrait du compositeur par Reynolds, un marchand de musique lai payait dix mille francs pour mettre des accompagnements à deux recueils d'airs écossais.

Haydn, comme beaucoup d'autres artistes, ne fut pour l'Angleterre qu'un hôte de passage. Parmi les étrangers qui s'y fixèrent durablement et y trouvèrent une véritable patrie, il faut citer Pepusch, né à Berlin, compositeur religieux et dramatique, théoricien, qui tint à Londres pendant cinquante ans une place considérable. Dans la première partie de sa longue et laborieuse carrière, sa renommée eût été peut-être plus brillante s'il ne se fût trouvé en compétition avec Handel.

Mais il est temps de revenir aux musiciens authentiquement anglais. Dans la musique religieuse, nous citerons, au début du siècle, Elfort, Golding, Finch, Reading, Barrett, Henstridge. Croft a une importance plus grande et s'exerça dans plus d'un genre. Babell, Robinson, Weldon, furent d'excellents organistes. Plus tard, nous rencontrons Green, King, Kent et William Hayes. Boyce composa de la musique religieuse qui demeura longtemps en faveur.

C'est à lui que l'on doit ce beau recueil de la *Cathedral Music*, dont nous avons eu l'occasion de faire l'éloge. Nous ne pouvons que nommer Hudson, James, Hart, qui avait plus de savoir que de goût, Gawthorn, Riley, Prelleur, d'origine française, Worgan, qui, ayant approfondi Palestrina et Handel, se distingua dans les fugues pour l'orgue. Nares, en composant peu, atteignit à une réputation enviable. Madin fit sa carrière en France. L'histoire musicale doit pareillement enregistrer les noms de Keeble, Langdon, Alcock, Johnson, Clark, Altemps, qui vécut à Rome, Bishop, Felton, Thomas Bennet, Barbant, Dupuis, Gnest. Marsh serait digne d'une mention plus étendue que nous regrettons de ne pouvoir lui accorder. A ces noms, il conviendrait de joindre ceux de William Bennet, Levelt, Ebdon, Blewit, Davenport, Beckwith, Chilcott, Dixon, Cooke, Ayrton. Benjamin Cook, Ross, John Clarke, dont l'activité fut très soutenue et très féconde, Hook, dont la production fut colossale,

.....

Philippe Hayes, aussi fameux par son embonpoint que par son talent, Hill, Hempel et Harris, qui fut l'imitateur heureux du style de Handel.

Presque tous ces artistes furent simultanément compositeurs religieux et exécutants sur l'orgue. Cet instrument, si fort amélioré précédemment par Dallans, reçut au XVIIIe siècle de grands perfectionnements grâce aux travaux du facteur Samuel Green et de son collaborateur Byfield le jeune.

En Angleterre, comme partout, l'opéra avait eu quelque peine à s'acclimater. On n'avait pas épargné les objections et les railleries à ce genre de spectacle dans sa nouveauté. C'est à Londres, où il mourut en 1703, que Saint-Evremond avait composé sa dissertation sur l'opéra, qu'il définit « un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien, gênés l'un par l'autre, se donnent beaucoup de peine pour faire un mauvais ouvrage ». Plus tard, en 1706, un écrivain singulier, Dennis, publia une diatribe assez piquante sur l'établissement de l'opéra italien dans la capitale anglaise. Ce fut, notons-le, en s'appropriant divers airs fameux en Italie, mais encore ignorés en Angleterre, que Clayton donna, avec *Arsinoë,* le premier véritable opéra en anglais qui ait été représenté. Tel est du moins l'avis de Fétis et de Clément. Mais sur ces questions controversées nous engageons le lecteur à consulter le travail de M. de Ménil. Le même Clayton, en 1707, mit en musique la *Rosamonde*, d'Addison.

Les succès de Handel au théâtre devaient naturellement faire marcher sur ses traces un grand nombre d'imitateurs. Il y a cependant, çà et là, une marque assez personnelle dans la musique dramatique de Thomas-Augustin Arne. Son *Comus* (1738) a joui d'une grande réputation. Signalons aussi l'*Opéra des Opéras*, *la Chute de Phaëton, Don Saverio, Artaxerce, le Conte de Fées* et le *Cymon,* de son fils Michel Arne, peuvent aussi être honorablement cités. C'est à un genre intermédiaire, confinant à la musique légère, qu'appartiennent, pour la majeure partie, les œuvres de Dibdin qui, durant sa laborieuse carrière, cumula les fonctions de chanteur, de compositeur, d'impresario et d'éditeur. Un air de lui, *Pauvre Jacques*, qui péné-

tra en France, eut tant de vogue à Londres qu'on l'y vendit, en quelques semaines, à dix-sept mille exemplaires. Il suffit de nommer Fisher. Il y a de la grâce dans les ouvrages de Thomas Linley, qui peuvent être classés comme opéras-comiques. Son fils, qui mourut à la fleur de l'âge, promettait à sa patrie un artiste méritant et distingué. Les pantomimes et les opéras-comiques que l'on doit à Shield, et surtout ce qu'il écrivit postérieurement à son voyage d'études sur le continent, témoignent d'un certain goût et de quelque élégance. Moorhead fut apprécié comme auteur de ballets. Citons de lui *La Pérouse* et le *Volcan ou le Rival d'Arlequin*. Très fécond, Reeve, aujourd'hui fort oublié, jouit, en son temps, d'une véritable renommée. Il fit un ballet d'*Orphée et Eurydice*, une pantomime d'*Hercule et Omphale*. Signalons encore de lui *Arlequin et Obéron*, *Raymond et Agnès*, « ballet sérieux », *Jeanne d'Arc*, « ballet historique », et son opéra-bouffe intitulé *la Rixe*. Attwood écrivit beaucoup pour le théâtre. Il alimenta les scènes de Hay-Market, de Drury-Lane et de Covent-Garden. Il s'exerça avec une facilité égale dans l'opéra, l'intermède, le ballet et la farce.

A Londres, plus peut-être que partout ailleurs, les interprètes, sur la scène musicale, ont été souvent des étrangers. Au commencement du siècle, nous avons rencontré la Faustina, la Cuzzoni. Tout le long de la même période, nous retrouverions en Angleterre la trace de cantatrices italiennes comme Régine Mingotti ou Marianne Sessi. Mais des succès marqués furent pareillement obtenus par des chanteurs de naissance anglaise. Quelques opéras de Handel furent créés par Anastasie Robinson qui, en vertu de son union avec lord Peterborough, devint pairesse d'Angleterre. Handel, qui lui confiait des rôles, avait peu de goût pour elle, mais, en revanche, il affectionnait Suzanne Cibber, artiste intelligente, au style expressif et pathétique, en vue de laquelle il composa l'un des airs du *Messie*. Plus tard, nous signalerons Anne Catley, renommée pour son style sobre et délicat, Mme Abrams, qui brilla aux fameux concerts commémoratifs de Handel, Cécile Davies, que les Italiens désignèrent sous le gracieux surnom de l'*Inglesina*, et

Mme Crouch qui, pour sa beauté remarquable non moins que pour son réel talent, conserva longtemps la faveur des dilittantes.

Pour ce qui regarde les chanteurs, nous trouvons en Angleterre, au XVIIIe siècle, Leveridge, à la voix puissante, homme d'esprit, mais grossier, qui composa des airs d'opéra, et qui, en 1726, finit par ouvrir un café où il faisait entendre des chansons originales de sa façon. Holcombe fut un grand chanteur dramatique. Plus tard, Harrison, l'un des ornements du fameux concert de Salomon, se fit admirer, avec sa belle voix de ténor embrassant deux octaves, principalement comme chanteur d'oratorio, et notamment par la rectitude de style avec laquelle il rendait les cantates des Handel, des Pepusch et des Boyce. Norris, excellent musicien, connu d'abord par son superbe soprano d'enfant de chœur, devint également un ténor très goûté dans les oratorios. Il perdit malheureusement sa voix d'assez bonne heure. Incledon avait commencé par être matelot. Son bel organe attira l'attention des amiraux Pilgot et Hughes qui s'intéressèrent à lui et le protégèrent. Il se fit une place au théâtre, mais il excella surtout à rendre avec intelligence et sentiment les naïves et caractéristiques mélodies de l'Ecosse et de l'Irlande.

Pratiqué avec un certain éclat en Angleterre, l'art du chant y fut enseigné et mis en théorie par des hommes d'une véritable valeur : on peut citer les traités de Gilson, de Carnaby, d'Adcock, de Peck. Jean-Jacques Ashley fut un profeseur très habile.

La prédilection du public anglais pour la musique instrumentale s'était affirmée de bonne heure par la création de nombreux concerts. C'est ici le lieu d'appeler l'attention sur la figure originale, curieuse, foncièrement britannique, de Thomas Britton, un charbonnier qui, au-dessus de son magasin, dans une salle étroite et pauvre, au plafond bas, accessible par un escalier extérieur, organisa des auditions où l'on entendit Pepusch, Handel, Banister et Mathieu Dubourg, encore enfant. Les comtes d'Oxford, de Pembroke et de Sunderland ne dédaignèrent point de fréquenter cet artistique repaire, dont l'entrée fut d'abord gratuite. L'excentrique propriétaire perçut ensuite de

ses abonnés une rétribution annuelle de 10 shellings, laquelle assurait le privilège supplémentaire de prendre du café à un sou la tasse. Ce mystérieux personnage que quelques-uns, pour la singularité de son existence, regardaient comme une sorte de sorcier, et d'autres comme un fauteur de ténébreux complots, avait formé une collection précieuse de musique, de livres et d'instruments.

De même que les chanteurs, les représentants de la virtuosité instrumentale en Angleterre furent souvent des étrangers comme Geminiani, qui tient un rang élevé dans l'histoire du violon, et qui venait d'Italie ainsi que Nicolas Mattheis et Pasquali. C'est d'Allemagne que, plus tard, arriva Guillaume Cramer que le Roi, pour le retenir à Londres, fit nommer directeur de ses concerts et chef d'orchestre de l'Opéra.

Comme violonistes véritablement anglais, au XVIIIe siècle, nous signalerons Banister le jeune, Dean, qui le premier fit entendre à ses concitoyens une sonate de Corelli, Henri Eccles qui, pour la virtuosité, fut en avance sur son temps, Corbett, qui fut célèbre et rassembla une belle collection instrumentale : il la légua au collège de Gresham en instituant une rente pour rémunérer la personne qui serait chargée d'en faire les honneurs au public. Les sonates de Corelli avaient été acclimatées à Londres par Dean ; ce fut Needler qui y introduisit ses concertos. Mathieu Dubourg acquit la renommée d'un grand artiste. On croit que Clegg, qui avait au plus haut point la beauté du son et la légèreté de l'archet, fut son élève. Nommons aussi Shuttleworth, Sherard, amateur, qui fut en même temps pharmacien, Barthélemon, né sous ce nom à Bordeaux, mais devenu pour les Anglais Bartleman, et dont la facilité d'improvisation était remarquable, Général Ashley, son élève, Blake, sans oublier Festing, qui composa de bons solos pour son instrument.

L'art du violoncelle fut représenté à Londres d'une manière brillante par des Italiens comme les deux Cervetto et comme Caporale. Jacques Herschel, à une date postérieure, vint d'Allemagne. Mais nous avons le devoir de grouper les noms de violoncellistes anglais d'un vrai mérite : Crouch, Crosdill, qui refusa tou-

jours de s'incorporer à un orchestre, et qui, voué à l'enseignement, aboutit à un très riche mariage, Gunn, virtuose de talent et théoricien de valeur, et Paxton auquel on doit quelques compositions.

Nous rangerons ici les contrebassistes Sharp et Thomas Billington.

Remarquons, en quittant les instruments à cordes, que quelques luthiers anglais de ce siècle se distinguèrent dans leur fabrication, par exemple la famille des Benks, Arriton, et surtout Duke, dont les ouvrages furent très réputés.

En passant aux instruments à vent, nous rencontrons, pour ce qui regarde la flûte, Wragg, Ashe qui, l'un des premiers, se servit avec adresse des clefs additionnelles, Flath et Abingdon. Un instrument délaissé depuis, la flûte à bec, avait été précédemment cultivé et matériellement amélioré par Louis Mercy.

Dans notre *Histoire de la musique allemande*, nous avons, à l'article du hautbois, mentionné Herschel, musicien avant de s'illustrer comme astronome. Parmi les hauboïstes anglais, nous signalerons Jean Parke, qui brilla aux concerts du Ranelagh et auquel son talent permit d'amasser une fortune ; — Jean Ashley, qui fut attaché à la musique de la garde royale, qui réussit, en 1784, aux fêtes commémoratives dont nous avons maintes fois parlé, à jouer le contrebasson, réputé inabordable, que l'on avait construit jadis sur les indications de Handel, et qui, instruit et plein de goût, succéda à Bates comme directeur des oratorios ; — enfin William Parke, frère de Jean, qui fut pendant quarante ans premier hautbois à Covent-Garden. — Nous joindrons à ces noms celui d'un bassoniste hors ligne, Holmes, dont le jeu était particulièrement remarquable par l'autorité et la précision, — et nous appellerons en passant l'attention sur les ingénieux travaux de Clayget qui, notamment, tenta un perfectionnement intéressant dans la construction des cors.

Pour le clavecin et le piano, nous trouvons aussi à Londres des étrangers tels que ce Sandoni, le mari de la Cuzzoni, que l'on comparait à Handel pour son habileté dans l'improvisation, ou comme Keller, d'origine germanique. Il y eut d'ailleurs en Angleterre une école nationale, habile mais peu originale, du clavecin.

Nous réunirons en ce sens les noms de Kelway, Burton, miss Davies, Cogan, Latrobe, qui reçut les encouragements de Haydn, Griffin, Gnest, Haigh, Benson, Butler, Krifft. A la fin du siècle, l'illustre Clementi séjourna longtemps en Angleterre où lui furent décernés des honneurs extraordinaires et où il acquit des richesses considérables.

Un mécanicien anglais, Hopkinson, imagina divers moyens d'améliorer les instruments à clavier, dans la fabrication desquels Broadwood se distingua jusqu'au point d'obtenir une véritable célébrité. La maison qu'il fonda commença d'être connue en 1771. De cette date à 1856, on calcule qu'il n'est pas sorti de ses ateliers moins de cent vingt-trois mille sept cent cinquante pianos.

Nous avons, dans nos écrits antérieurs, insisté à plusieurs reprises sur la tendance qui aujourd'hui, en art, porte les différents peuples de l'Europe à se particulariser, en quelque sorte, de plus en plus, à remonter vers leurs origines, à rechercher dans leur tradition populaire de précieux éléments de couleur et d'expression. Il y eut un temps où la musique fut une espèce de langue internationale dans l'emploi de laquelle ne se faisaient guère sentir les profondes dissemblances ethniques de ceux qui la parlaient. Un esprit contraire semble prévaloir aujourd'hui un peu partout. Loin de tempérer et d'émousser les divergences, on chercherait plutôt à les accuser, à les mettre en relief. Du Nord au Midi de l'Europe, les compositeurs, déférant à l'esthétique en faveur, s'efforcent, dans les œuvres qu'ils écrivent, de faire ressortir l'accent et la couleur de la mélodie autochtone du pays qui les a vus naître et de la race à laquelle ils appartiennent. De telles idées trouveront-elles un jour des adhérents en Angleterre, où les compositeurs instruits ne se sont, dans bien des cas, préoccupés que de développer des germes venus de l'étranger? Il est certain que, dans les trois royaumes, il a, depuis les temps les plus anciens, existé, de façon permanente, extérieurement, en quelque sorte, à l'art d'importation, une musique populaire, d'essence colorée, aisément distincte et reconnaissable par ses formes et ses rythmes, et non dépourvue de saveur. Le pays de Galles, au XVIIIᵉ siè-

cle, avait encore des « bardes », par lesquels, d'une manière ininterrompue, se maintenaient vivants de vieux souvenirs. John Morgan, l'un d'eux, jouait du primitif instrument à archet, appelé crouth ou cruth, connu dans ces régions écartées de l'Europe depuis le VIe siècle. Barde pareillement et harpiste, Edouard Jones, né quarante ans plus tard que le précédent, sortait d'une famille où s'était perpétuée une culture traditionnelle analogue. Jones fut officiellement le « barde » du prince de Galles, depuis, Georges IV. On doit à Jones la publication d'airs gallois dont quelques-uns semblent remonter très haut. Il s'efforça aussi de remettre en faveur la vieille harpe à deux rangées de cordes, et il rétablit dans sa province les concours de ménestrels. On lui doit en outre des publications intéressantes où il a historiquement reconstitué et réuni tout ce qui se rapporte à la poésie, à l'art vocal et instrumental des populations celtiques. Walker s'occupa de travaux du même genre, et écrivit un savant ouvrage sur la musique des Irlandais. Une monographie de Nevil, insérée dans les *Transactions philosophiques*, a trait à un détail archéologique de cette musique : la trompette funèbre usitée aux premiers temps du christianisme, d'après un spécimen que l'on avait trouvé dans des fouilles. Sur la vieille musique irlandaise, on rencontre aussi des renseignements rassemblés et présentés avec goût dans un livre donné par Eastcott en 1793. Le même sujet fut consciencieusement traité par Ledwich. Barrington, antiquaire de valeur, a fourni des notes qui méritent d'être consultées sur quelques instruments d'usage immémorial. Un autre archéologue, Pennant, peut aussi être mentionné.

Il est un instrument carastéristique inconnu en dehors de la Grande-Bretagne et qui figure encore dans la musique militaire des régiments écossais : la cornemuse. Un artiste anglais du XVIIIe siècle, Rawenscroft, connu d'autre part comme violoniste, se signala par le talent avec lequel il s'en servait. De même pour Courtney qui en améliora le timbre sans lui rien fait perdre de son coloris.

De nombreux compositeurs anglais du XVIIIe siècle, en s'inspirant de thèmes populaires, ont produit

des chansons, des ballades, souvent remarquables par la naïveté du sentiment, et qui parfois, sous la forme qu'ils leur avaient donnée, ont obtenu un succès de vogue. Nous citerons à cet égard : Samuel Webbe et son fils; Ritson, qui recueillit des chants datant du règne de Henri III jusqu'à la révolution de 1688. Il rassembla aussi certains de ces airs écossais sur lesquels le savant Tytler avait composé une intéressante dissertation. Nous mentionnerons encore, dans le genre de la ballade, les œuvres de Carey, de Jackson, de Howard, de Holder et Carter; — puis les rondes et chansonnettes de Hague; les mélodies de Campbell, de Harrington; les chansons écossaises recueillies par Corfe; les productions de Battishil, de Fisin, de Baildon, de Danby. Miss Anna Lindsey qui, dit-on, n'avait pas de rivale dans l'interprétation des ballades écossaises, composa la chanson de *Robin Grey*, qui eut une réussite universelle. Signalons enfin Anderson, qui mourut en 1801, à Inderness, la ville dont le *Macbeth*, de Shakespeare, a rendu le nom célèbre, et qui, dans sa musique, sut, avec beaucoup d'art, tirer parti de la tradition musicale de l'Ecosse.

Dans le siècle qui fait l'objet du chapitre actuel, la littérature musicale est fort abondante en Angleterre. Commençons par les théoriciens, dont les ouvrages didactiques sont nombreux. Après de La Fond, qui était d'origine française et qui donna son *Nouveau système*, etc., en 1725, nous rencontrons Tansur, Malcolm, dont le livre a des fondements scientifiques solides, Bremner, Holden qui, bien qu'ayant adopté avec trop de docilité certaines idées de Rameau, fit preuve de savoir et de rare portée intellectuelle, Overend, Maxwel, William Jones, Miller, qui ne put terminer sa traduction du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, Callcott, dont la *Grammaire musicale* a de l'intérêt, et Brewster.

C'est à la philosophie et à la science qu'appartiennent les travaux de Derham, de Hales, de Jones, de Harris, de Mason, noms auxquels on peut joindre ceux de Browne et de Brokelsby. Emerson, acousticien compétent, passionné pour la musique, avait d'ailleurs, pratiquement, si peu d'oreille, qu'il lui était impossible d'accorder son violon. On peut classer



dans la section de l'esthétique les écrits de Davy, de Daniel Webb, de Beattie, de Mitford, de Robertson. Nous y comprendrons également le sermon prononcé par Rawlins à l'occasion du festival auquel prirent part les chœurs réunis de Worcester, Hereford et Glocester. A des fêtes antérieures du même genre, sur lesquelles des détails abondants sont fournis par l'ouvrage de Daniel Lysons, un autre sermon digne d'être cité avait été prononcé par Benjamin Newton.

Divers points de l'histoire musicale antique furent traités par Jortin, par Bedfort, qui étudia la musique des Grecs et des Hébreux, par Ellys, qui s'occupa de l'usage des instruments à percussion dans les fêtes païennes et les solennités juives, par Nas, auquel on doit un bon livre latin sur les rythmes des Grecs.

D'autres sujets furent abordés par Gibson, évêque de Londres, mort en 1748, qui a publié, avec des notes savantes, la *Cantilena rustica* de Jacques V, roi d'Ecosse ; — par Lockman, auteur d'un discours sur l'origine et l'évolution de l'opéra ; — par William Mason, qui donna un *Essai historique et critique sur la musique d'église.* Pierre Mortimer, qui s'affilia à la secte des frères Moraves, vécut en Allemagne et publia en allemand, à Berlin, un livre excellent, malheureusement demeuré longtemps ignoré, sur le chant choral au temps de la Réformation.

Indiquons enfin l'importante contribution d'Arnot aux annales de la musique dans sa fort bonne *Histoire d'Edimbourg* ; — les *Lettres sur la poèsie et la musique de l'opèra italien*, de Brown ; — et les curieux renseignements recueillis par Guthrie sur les mélodies populaires de la Russie et les instruments nationaux des paysans russes. D'autres Anglais visitèrent l'Orient et en rapportèrent de sérieux éléments d'études. Hamilton-Bird s'occupa des airs de l'Indoustan, ainsi que le fameux orientaliste William Jones qui fut juge à la cour suprême de Calcutta. Ouseley se distingua dans le même ordre de recherches. Quant à Bruce, ses voyages en Afrique lui fournirent l'occasion de s'intéresser à la musique, antique et moderne, de l'Egypte, et à celle des Abyssins.

Dès 1740, Grassineau, né à Londres de parents français, donna le premier dictionnaire de musique qui

ait paru en langue anglaise. C'était, avec des additions, une adaptation de celui de Brossard. Robson, postérieurement, en publia une édition nouvelle, avec un supplément tiré du *Dictionnaire* de Rousseau. Hoyle, en 1770, fit imprimer un *Dictionnaire portatif de musique.* Nous placerons également ici l'*Histoire du théâtre anglais de 1771 à 1795,* par Oulton (une seconde édition résume les annales dramatiques jusqu'en 1817), et nous mentionnerons l'importante et longue collaboration, pour la critique et l'histoire musicale, de Thomas Busby, au *Monthly Magazine.*

Nous avons réservé pour la fin de ce chapitre les deux importants historiens anglais de la musique, Hawkins et Burney. Hawkins employa seize années à écrire son ouvrage qui parut, en cinq gros volumes, en 1776. Hawkins, par malheur, était peu musicien. Son insuffisance technique, les lacunes de sa culture préalable sont trop souvent sensibles dans son vaste travail qui, parfois, a moins l'aspect d'un véritable livre que d'un recueil de matériaux, d'ailleurs réunis avec une application fort méritoire. Le sens critique de Hawkins n'est pas toujours bien ferme, ni bien fin, mais, sur beaucoup de points, son érudition est incontestable. Son ouvrage, d'abord assez mal accueilli, sacrifié, avec un injuste exclusivisme, à celui de Burney, a pris, depuis, un rang assez élevé dans l'estime des connaisseurs.

Le premier volume du livre de Burney parut presque en même temps que l'œuvre de Hawkins. Le quatrième et dernier volume fut publié en 1788. Cet ouvrage qui avait coûté, pour sa préparation, vingt années, et quatorze ans pour son exécution, obtint une réussite brillante, dont il n'est pas indigne. Burney était plus musicien que Hawkins. Il procède d'après un plan meilleur ; il est plus clair et plus ordonné ; il écrit mieux. Dans quelques parties, cependant, il est peut-être inférieur à son émule pour l'étendue et la profondeur de la documentation.

Erudit, lettré, d'esprit curieux et avisé, Burney s'était formé une magnifique bibliothèque. Il avait préludé à la composition de sa grande histoire par des voyages sur le continent dont il publia la relation. Un musicien nommé Bicknell, sous le pseudonyme de

« Joël Collin, licencié en musique », fit paraître une critique mordante et injuste de ce livre, rempli de détails du plus vif intérêt.

Les mémoires de Burney, d'un tour agréable, d'un style élégant, ont été donnés au public par sa fille Mme d'Arblay, auteur de quelques jolies romances et à laquelle Macaulay a consacré l'un de ses *Essais*.

CHAPITRE IV

Pour tout ce qui regarde la musique, le rôle de l'Angleterre, depuis le commencement du XIX[e] siècle, est sensiblement le même que celui qu'elle avait tenu, à cet égard, au siècle précédent. On n'a point vu s'y produire un mouvement d'invention très original ni très intense. On n'y rencontre point une de ces figures imposantes qui renouvellent les conceptions esthétiques, et de qui procède toute une école. En revanche, les compositeurs appliqués et distingués ne manquent point. La culture est développée sous toutes ses formes. Les études les plus sérieuses sont en honneur. Les genres sévères, héritage des époques classiques, ne sont point négligés ; des travailleurs consciencieux perpétuent, par la pratique et par la doctrine, la tradition sous son aspect le plus rigide et le plus austère. En même temps, Londres est demeuré un des endroits du monde où retentissent avec le plus d'éclat les réputations formées ailleurs. Attentive aux nouveautés, avide de reconnaître, de proclamer et d'honorer le talent, cette ville est restée un véritable *tympanum famæ*. A notre époque comme aux siècles antérieurs, elle a fait l'accueil le plus empressé, le plus flatteur aux étrangers de marque. Pour prendre un exemple, on se rappelle de quelle manière elle a, après Handel, « adopté », en quelque sorte, Mendelssohn.

Voltaire disait qu'à Paris « une moitié des citoyens est occupée à amuser l'autre ». Sa réflexion s'appliquait surtout à l'extension, obligatoire dans une grande capitale où abondent les oisifs, des spectacles publics. L'activité théâtrale est forcément très grande dans une cité aussi colossale que Londres. Il faudrait plu-

sieurs volumes pour énumérer tout ce qui, depuis environ cent ans, en se bornant à la musique, s'est produit sur les scènes londonniennes. Nous regrettons d'être contraint, en laissant de côté beaucoup de particularités curieuses, de nous réduire à une revue sommaire.

Tout au début du siècle, nous citerons, dans le genre de l'opéra-comique et de la pantomime, les ouvrages de John Davy. Il avait, à trois ans, fait connaissance avec la musique d'une façon assez bizarre en étant pris d'une terreur panique à l'audition d'un violoncelle. Mais son oreille et son goût musical se développèrent vite, car, à six ans, avec des fers à cheval suspendus, il formait une sorte de petit carillon primitif où il avait réussi, empiriquement, à constituer l'octave. Ces anecdotes, en se répandant, le mirent promptement en relief. Sa musique dramatique a laissé peu de trace, mais elle a joui, en son temps, d'une certaine vogue. Un de ses contemporains, William Shield, après avoir songé d'abord à être constructeur de navires, a écrit un grand nombre d'opéras ou ballets et de la musique de chambre; un autre, Horn, a composé, soit seul, soit en collaboration, quelques œuvres, parmi lesquelles nous citerons *Charles le Téméraire* et *Lalle Rookh*. On peut nommer aussi *The Honey Moon*, *le Pavillon*, de William Linley, et *la Poupée de Nuremberg*, d'un autre Linley (Georges), mort à Londres en 1865, dont nous reparlerons plus loin.

La renommée de Bishof, né peu d'années après les précédents, a été grande en Angleterre, mais elle est restée locale. La Reine, qui lui confia la direction de sa musique, l'anoblit en 1842. Il a écrit un nombre considérable d'ouvrages; les sujets de quelques-uns d'entre eux sont empruntés au répertoire de Shakespeare. Conformément à un usage anglais, Bishof a été aussi l'adaptateur d'une grande quantité d'opéras étrangers : *Don Juan, les Noces, la Somnambule, Guillaume Tell, Jean de Paris, le Philtre,* le *Faust*, de Spohr, etc., etc. De même, Addison arrangea sur un livret nouveau *le Petit Chaperon rouge*, de Boieldieu; il produisit en outre quelques œuvres légères. Nous signalerons également Isaac Nathan, qui composa

quelques opéras pour Drury-Lane, qui fut un excellent maître de chant, qui, malgré la faiblesse de son organe, s'engagea comme chanteur à Covent-Garden pour arriver à désintéresser ses créanciers, et qui mérite surtout l'attention pour l'intéressant recueil de ses *Mélodies hébraïques*.

Nous ne pouvons qu'indiquer, en passant, King et sa longue série d'opéras-comiques, Kitchener et son *Amour parmi les roses*. Ellerton, qui épousa, en 1837, la fille du comte de Scarborough, écrivit quelques opéras sur des paroles non seulement anglaises, mais aussi italiennes et même allemandes. Il fut joué, d'ailleurs, avec quelque succès, en Allemagne. Nous joindrons à son nom ceux de John Barnett, compositeur fécond qui, né en 1802, fit représenter, en 1825, sa première opérette, *Avant le déjeuner* ; de Lavenu et des frères Elvey.

Avec Julien Benedict, d'une tout autre envergure que les précédents, nous avons affaire à l'un de ces artistes venus du dehors, qui ont trouvé en Grande-Bretagne une nouvelle patrie. Benedict était né à Stuttgart, d'une famille juive. Il fut l'élève et l'ami de Weber. Ayant accompagné le maître à Vienne, lors de la première d'*Euryanthe*, il fut, sur sa recommandation, nommé directeur de musique de l'Opéra allemand dans la capitale autrichienne. Un premier séjour à Londres, à dater de 1838, lui assura une place considérable comme professeur de piano et comme chef d'orchestre. Après 1852, son installation à Londres devint définitive. Pianiste d'un talent rare et délicat, Benedict a donné au théâtre anglais *la Prédiction de la bohémienne*, jouée un peu partout en Allemagne, *la Fiancée de Venise, les Croisés, le Lys de Villernay* (devenu *la Rose d'Erin* dans les pays germaniques), etc., etc. Dans ces œuvres, se reconnaît la main d'un musicien exercé, non dépourvu d'imagination et de sentiment dramatique, en possession d'une réelle et assez profonde expérience technique.

Celui-là ne fut Anglais que par adoption ; mais un musicien qui appartient pleinement à l'Angleterre est Balfe, dont l'existence fut comprise entre les années 1808 et 1870. Très bien doué, on peut lui reprocher d'avoir quelque peu abusé de sa facilité. Un grand

nombre de ses œuvres portent trop ostensiblement la trace de la précipitation. Il ne manquait point d'invention, il avait l'instinct de la scène. Il est harmoniste et prouve assez souvent le sens de l'orchestration énergique et colorée. En somme, on peut le classer parmi ceux qui auraient mieux réussi en écrivant moins.

Sa carrière, assez accidentée, le conduisit tout d'abord en Italie, où il se produisit avec assez peu de succès comme chanteur, sous le nom de Balfi, et où il composa plusieurs opéras. A Venise, il encourut la défaveur du public pour avoir introduit dans *le Crociato* de Meyerbeer, des morceaux de lui, de Rossini et de Donizetti. Pour Londres, en 1835, il composa un ouvrage italien, *l'Assedio de La Rochelle*, qui eut quelque succès. Ses principaux ouvrages anglais sont *The Maid of Artois*, créée par Mme Malibran (il y avait introduit, en la disposant en morceau vocal, une valse de Strauss qui valut un triomphe à la cantatrice); — *Jeanne Gray*; — *Falstaff*; — *Jeanne d'Arc*; — *Kéolanthe*. Notons que Balfe a fourni pareillement à l'Opéra-Comique et à l'Opéra, de Paris, quelques ouvrages vite oubliés, notamment *l'Etoile de Séville*, que chantèrent Gardoni et Mme Stolz. Nous donnerons encore les titres de *Blanche de Nevers*, de *Rose de Castille*. Son œuvre la meilleure est, croyons-nous, *la Bohémienne*, qui fut appréciée en Allemagne, notamment à Hambourg et à Vienne, et représentée avec un certain succès, en 1869, au Théâtre-Lyrique du Châtelet.

Populaire en Angleterre, et par des qualités véritables bien qu'un peu gaspillées, non indigne du rang élevé qu'il tenait en ce pays, Balfe fut un chef d'orchestre accompli, plein d'intelligence, de savoir et de goût. Il donna à cet égard de nombreuses preuves de son habileté et de sa compétence.

Alexandre Macfarren mérite d'être compris sur la liste des représentants éminents de l'art musical en Angleterre. Homme instruit, très au fait de la technique et de l'histoire de l'art, il a, dans des écrits et dans des conférences, témoigné d'une érudition vaste et sûre. Compositeur, il a eu l'heureuse pensée de s'inspirer parfois des vieilles et expressives mélodies anglaises,

particulièrement dans son meilleur opéra, *Robin Hood*. Son *Don Quichotte* et son *Charles II* ne doivent pas non plus être omis. Professeur à l'Université de Cambridge, il a eu pour successeur Ch. Stanford, dont la production dans le genre de l'oratorio, de la symphonie et de la musique de chambre est considérable et très appréciée. Un frère de Macfarren (Walter Cecil) a écrit des œuvres religieuses et des ouvertures estimées, et son beau-fils, W. Davenport, a composé de la musique de piano et de chambre, et publié des traités théoriques de valeur. Quant à Pierson, de son vrai nom Pearson, il a fait en Allemagne une partie de sa carrière; nommons aussi Schira, qui, né à Malte en 1815, a donné à Milan, où il avait suivi les cours du Conservatoire, son premier opéra, *Elena*, et à Lisbonne, *Il Fanatico per la musica* et *I Cavalieri di Valenza*, et les deux Bache (Fr. Ed. et Walter): le premier, auteur de musique de chambre, de *lieder* pour piano et d'un *Rubezahl*, non représenté; le second, chef d'orchestre éminent.

L'originalité, le talent, l'aptitude à saisir et à rendre les sentiments pathétiques, ne manquent point dans les œuvres de Wallace, dont la destinée fut aventureuse et romanesque, et qui obtint des succès importants avec *Lurline*, *Maritana*, *Mathilde de Hongrie*, *le Triomphe de l'Amour* et *la Fleur du Désert*. *Maritana*, en particulier, est demeurée longtemps au répertoire.

Parmi les contemporains, nous signalerons encore Mazzinghi, d'origine italienne, qui eut parfois Reeve pour collaborateur; Hatton, grand voyageur, dont l'opéra de *Rose* et le drame biblique d'*Hezekiah* ont consacré la réputation; Cowen, avec ses opéras de *Pauline*, de *Thorgrim*, de *Garibaldi*, de *Signa*, et sir Arthur Sullivan, qui se partagea entre la musique sérieuse et la musique légère, et qui fut avant tout un inépuisable et ingénieux mélodiste. La liste de ses œuvres, qui relèvent des genres les plus variés, est fort étendue. Une d'entre elles, en particulier, *le Mikado*, a eu un énorme succès. Lorsque Sullivan mourut, en 1900, la reine Victoria se fit représenter à ses obsèques qui, sur son ordre, eurent lieu à la cathédrale de Saint-Paul, où l'on exécuta son oratorio de

la Lumière du Monde. N'omettons pas Goring Thomas, à qui l'on doit *Esmeralda* et *Nadeshda;* Mackensie, le successeur de Macfarren à la direction de la « Royal Academy of Music » et qui, outre ses succès de théâtre avec *Colomba* et *le Troubadour*, s'est acquis une notoriété justifiée comme auteur d'oratorios et de cantates, etc., etc.

Nous rappelions tout à l'heure l'éclatante réussite d'une opérette de Sullivan, *le Mikado*. Ce genre de l'opérette est cultivé avec succès, en Angleterre, par un grand nombre de compositeurs dont nous ne pouvons, faute de place, donner une liste complète. Quelques spécimens de cette forme musicale nous ont été dernièrement présentés à Paris: *la Geisha,* de Sidney Jones, *The Shop Girl*, de Caryll, *Florodora*, de L. Stuart.

Remarquons d'ailleurs, à ce propos, que la plupart des compositeurs anglais d'opérettes ont, à la différence de leurs confrères français, écrit des œuvres d'un genre tout différent, opéras, ouvertures, musique de chambre, oratorios même. Il en résulte pour l'historiographe une difficulté d'ordre tout spécial dans le classement des productions musicales. C'est ainsi que, parmi les artistes qui se sont plus spécialement adonnés à l'opérette, Lutz, mort récemment à l'âge de soixante-quatorze ans, a écrit entre temps de la musique religieuse; qu'Alfred Cellier a donné en Amérique, où il a passé de longues années, un grand opéra, *Pandore*; que Frédéric Clay a composé des opéras, de la musique pour drames et des cantates, une *Lalla Rookh* entre autres. Ajoutons à ces noms ceux de Thomas Welsh, au début du XIXe siècle, de Reed qui, particularité curieuse, donna ses premières petites pièces, à deux ou trois personnages seulement, au moment même où Offenbach faisait à Paris, on sait avec quel succès, une tentative analogue; de Levey, etc., etc.

Mme Sophie Gay a prétendu, dans ses *Salons de Paris*, que l'Angleterre est le pays le moins musical de l'Europe. Il y a, comme il est aisé de s'en convaincre en parcourant ces pages, autant de ridicule que d'iniquité dans un jugement aussi sommaire qu'a réfuté notamment, avec beaucoup de force, M. Valetta,

dans une très intéressante étude, publiée par *la Revista musicale italiana*, sur la musique anglaise. C'est un risible préjugé que l'opinion d'après laquelle tout Anglais a, nécessairement, la voix et l'oreille fausses. Nombre de chanteurs et de chanteuses, nés en Angleterre, ont laissé dans l'art une trace profonde. Nous l'avons démontré pour les époques antérieures. Il nous serait aisé de le prouver de même pour le XIX[e] siècle, auquel, en ce genre, ne font point défaut des noms éclatants ou distingués.

Un des plus brillants, pour commencer, est celui d'Elisabeth Billington. Sa vie tout d'abord assez aventureuse fut marquée par plus d'un romanesque épisode. Elle fit fanatisme à Naples, mais son mari y étant mort d'apoplexie, on y supposa, d'une manière absolument gratuite, qu'il avait été puni, par le stylet ou le poison, de la jalousie parfois brutale qu'il témoignait à l'égard de la *diva*. Plus tard, les Napolitains crurent qu'une terrible éruption du Vésuve, qui eut lieu en ce temps-là, devait avoir pour cause la présence d'une artiste de religion hérétique au théâtre de Saint-Charles. De retour en Angleterre, M[me] Billington, en chantant alternativement à Covent-Garden et à Drury-Lane, provoqua des transports d'enthousiasme. Elle mourut riche en 1818, après s'être retirée dans une terre qu'elle avait acquise près de Venise.

M[me] Dickons fut considérée quelque temps comme sa rivale. M[me] Wood se fit admirer dans la Suzanne des *Noces*, non moins que dans la Rezia d'*Obéron*. M[me] Bishof eut une célébrité européenne. Elle réussit surtout dans l'*Otello* de Rossini. Il convient de mentionner également la belle Adelaïde Kemble, Clara Novello, miss Wilson, qui, l'année de ses débuts, recueillit, sans parler des acclamations, une somme de deux cent cinquante mille francs; miss Romer, qui créa les *Croisés*, de Benedict, Catherine Hayes, qui triompha dans *Lucie*, Louisa Pyne, Katharine Stephens, morte comtesse d'Essex à l'âge de quatre-vingt-huit ans, Anna Thillon, la créatrice à Paris des *Diamants de la Couronne* et de *la Part du Diable*. Plaçons ici le nom d'artistes qui se firent remarquer, non sur la scène, mais dans l'exécution des oratorios, notamment miss Dolby, à qui Mendelssohn dédia un

recueil de lieds et pour laquelle il écrivit la partie de contralto dans son *Elie,* et Deborah Knyvett, dont le concours augmenta la recette de plus d'un festival.

Parmi les professeurs de chant qui se firent connaître à Londres, durant le XIXe siècle, nous citerons Molineux et André Costa, d'origine italienne, connu par le procès qu'il intenta à Mme Albertazzi, son élève, à qui il avait donné des leçons pour rien, en se réservant de percevoir par la suite la moitié de ses émoluments annuels. Parmi les grands chanteurs, nous mentionnerons Kelly et Wilsh ; Templeton, mort octogénaire en 1886 ; Braham, qui fut si célèbre et qui excellait moins encore à la scène que dans la musique de Handel ; — William Knyvett ; — Ed. Lloyd, qui se consacra exclusivement à la musique d'église ; — Heather ; — Thomas Cooke ; — Phillips, qui rendait en véritable maître les oratorios de Handel et de Haydn ; — Bartleman ; — le ténor Reeves, qui avait reçu à Milan des leçons de Mazzucato, et qui, après avoir été applaudi dans diverses villes d'Italie, acquit dans sa patrie la renommée d'un artiste du plus pur et du plus grand style ; — William Cummings ; May, qui s'est voué à l'enseignement populaire ; enfin, Sartley.

La musique de chambre et la symphonie n'ont pas été dans notre siècle délaissées en Angleterre. Il faut ici grouper les noms de Rawlings, de Foy, de Stephen Elvey, le plus jeune des deux frères mentionnés plus haut, qui, protégé de l'aristocratie, contribua beaucoup à répandre le goût de la musique classique ; de Georges Osborne, dont les quatuors sont d'une bonne facture et dont quelques morceaux de salon ont eu longtemps la vogue ; de Loder, chef d'orchestre distingué, dont les symphonies ont été exécutées en Allemagne, et que la folie arrêta en chemin ; de Stephens, dont nous signalerons la symphonie en *sol* mineur ; de Cowen, dont nous avons déjà parlé à propos de la musique dramatique ; de Sterndale Bennet, qui fut créé baronnet par la reine Victoria en même temps que Benedict et Stephen Elvey, et à qui l'on fit des funérailles splendides à Westminster. Sa symphonie en *sol* mineur est considérée par les critiques anglais comme un ouvrage de haute valeur.

Nommons encore un de ses élèves, Harmston; Wale; Potter; Gadsby; Villiers Standford, qui s'est essayé moins heureusement dans l'opéra; puis, dans la dernière partie du XIXe siècle, William Shakespeare, que ses symphonies, ses ouvertures, etc., ont placé très haut dans l'estime du public anglais, Swinnerton Heap, Edgar Elgar, dont les sympathies pour Richard Strauss s'affirment dans sa musique instrumentale, etc., etc.

On a parfois médit de la virtuosité instrumentale, mais sans ses raffinements, comme l'a remarqué un jour un éminent virtuose, l'art de la composition n'aurait pas pu poursuivre son évolution. Cette virtuosité, très en honneur au XIXe siècle en Angleterre, y a produit, pour ce qui concerne le violon : Mori, né de parents italiens et élève de Viotti, Holmes, Carrodus, violon solo de Covent-Garden, etc. ; pour le violoncelle : Reinagle, ainsi que Powel et Lindley, qui avait beaucoup de son et une irréprochable justesse d'intonation. Comme flûtistes nous mentionnerons Gorden, qui coopéra à l'amélioration de cet organe important de l'orchestre ; Nicholson et son élève James ; Towsend et Lindsay. Fisch et Barret se distinguèrent sur le hautbois. Harper se servit de la trompette avec une réelle supériorité. C'est ici le lieu d'indiquer les travaux d'un Français fixé à Londres, Frichot, qui eut beaucoup d'influence sur le perfectionnement des instruments à vent en cuivre ; — ceux de Georges Hart sur la lutherie, — et la méthode de Macfarlane pour le cor à clefs.

Dans le nombre des chefs d'orchestre, nationaux ou naturalisés, qui se sont fait un nom en Angleterre durant la période qui nous occupe, nous rangerons Sanderson, François Cramer, issu d'une famille célèbre et qui brilla dans la direction des festivals, Th. Smart, qui fit entendre dans ses concerts la Sontag, Jenny Lind et la Malibran, et qui mourut à l'âge de quatre-vingt-onze ans; Michel Costa qui, déployant une activité soutenue et heureuse en presque tous ses emplois, fut tour à tour un « conducteur » remarquable pour le concert symphonique, pour l'oratorio et pour le théâtre; John Ella, qui imagina les « programmes analytiques », si souvent imités depuis,

Dans cet intervalle d'une centaine d'années, les pianistes foisonnèrent en Angleterre, depuis Latour qui, né en France, fut attaché au service du prince de Galles (Georges IV) et ne mourut qu'en 1837. Baker fut un des bons élèves de Dussek et de Jean-Baptiste Cramer. Celui-ci, artiste de premier ordre, que nous avons suffisamment caractérisé ailleurs, fit un très long séjour en Grande-Bretagne où il mourut seulement en 1858, à quatre-vingt-sept ans. Goodban, Coggins, Clifton, se distinguèrent comme virtuoses ou comme professeurs. Salaman, outre ses mérites d'exécutant, donna des conférences intéressantes sur l'histoire de la musique; Sidney Smith écrivit de la musique de salon très goûtée ; Challoner composa une méthode de piano qui fut tout d'abord débitée à neuf mille exemplaires.

Un nom qui vaut que l'on s'y arrête est celui de John Field. Il fut un des élèves de Clementi, qui l'emmena en Russie, mais qui, fort avare, le laissait, faute d'une pelisse, se morfondre dans sa chambre, pendant que lui-même ne cessait de donner des leçons à vingt-cinq roubles. Field fut, par la suite, fort apprécié à Saint-Pétersbourg et à Moscou, mais ses inconséquences, ses habitudes intempérantes, son peu de régularité, son invincible paresse, l'empêchèrent d'arriver à la fortune. Après beaucoup de voyages, il retourna à Moscou à la suite de la famille Romanow qui s'était intéressée à lui, et il y mourut en 1837. L'exécution de Field était, par certains côtés, magistrale. A Vienne, où il se fit entendre vers la fin de sa carrière, il provoqua la vive admiration des connaisseurs. Il avait reçu de Clementi la tradition d'un mécanisme très pur, d'un style élégant et sobre. Mais il n'avait point la sécheresse et l'aridité par où péchait parfois le jeu de son illustre maître. Tout au contraire, il possédait en abondance la grâce, le pathétique, le charme rêveur, l'art d'intéresser et d'émouvoir. Compositeur, il a fait preuve des mêmes mérites dans ses *Nocturnes* un peu languissants parfois, mais où se révèle souvent une pensée tendre, délicate, d'une irrésistible suavité.

Il y a toujours un mérite rare à imaginer une forme nouvelle : celle de l'espèce d'élégies que Field appela

nocturnes, appartient en propre à cet artiste d'une fine et noble essence.

Nous passerons en hâte sur Bottomby, dont Woelffl fut le professeur, sur Mme Dussek, née à Edimbourg, sur Olivia Dussek, fille de la précédente, qui vit le jour à Londres. Meves mérita les encouragements et les éloges de Hummel. Neats qui ne mourut qu'en 1877, mais qui avait, dans sa jeunesse, fréquenté Beethoven, eut un jeu froid, que relevait du moins le raffinement d'un goût difficile, formé par la tradition classique. Field, Winter et Woelffl avaient tour à tour été ses maîtres. Cudmore, dans une même séance, à Liverpool, exécuta successivement sur le piano, sur le violon et sur le violoncelle trois concertos de Kalkbrenner, de Rode et de Cervetto. Joseph Hart fut un des bons élèves de J.-B. Cramer, en compagnie duquel Jean Beale eut l'honneur, dans une circonstance solennelle, d'exécuter un morceau à deux pianos. C'est à Londres qu'était né Henri Bertini, artiste fort distingué, qui finit par s'établir à Paris, et qui, se rattachant à l'école de Hummel, a laissé dans l'enseignement une trace durable. De Londres aussi venait Pio Cianchittini, le fils de Véronique Dussek, qui, enfant prodige, fut appelé le Mozart anglais dans ses voyages sur le continent. Nommons Fanny Davies, Kialmark, d'origine suédoise, Clark, Ed. Knight, Mavius, Mme Gunn, qui furent des professeurs distingués. Aspull, à huit ans, exécutait facilement les plus difficiles compositions des Hummel, des Moscheles et des Kalkbrenner. Nous retrouvons ici Sterndale Bennet, qui se fit entendre avec succès au Gewandhaus. Richards reçut les conseils de Chopin et acquit une habileté technique peu commune. Ch.-Ed. Horsley, compositeur et critique distingué, avait eu Moscheles pour maître. Harris fut un musicien instruit et un professeur éminent. Citons, à une époque plus rapprochée, Dora Schirmacher, Donald Tovey, dont les débuts devant le public londonnien ne remontent qu'au mois de novembre 1900 ; enfin, avant de quitter les pianistes, signalons, parmi les principaux facteurs, la maison Bradwood and Sons, fondée en 1702, et la fabrique Collard, dont le chef actuel est Charles Lukey.

La harpe nous fournit les noms de miss Dibdin, de Chatterton et de Parish-Alvars, qui, sous l'influence d'un séjour en Allemagne, étendit et agrandit sa manière; il composa des œuvres intéressantes, et mourut à Vienne où il avait été nommé harpiste de la Chambre impériale.

Si les Anglais ont su se servir en virtuoses des instruments, ils n'ont pas moins excellé à les construire. Citons, parmi les luthiers de grande valeur, Gilkes et John Betts. Un curieux et un érudit, Liston, innova dans la construction de l'orgue. Un facteur d'orgues de rare capacité fut Elliott, dont l'œuvre la plus considérable est le grand orgue de la cathédrale d'York, qui coûta environ cent cinquante mille francs et qui, composé de trois claviers à la main et d'un clavier de pédales, contient environ huit mille tuyaux dont trois jeux de trente-deux pieds ouverts, un bourdon et une bombarde de trente-deux pieds. Pour cet ouvrage, il avait eu comme collaborateur Hill auquel on doit le grand orgue de Birmingham avec son trombone de trente-deux pieds, son bourdon, ses deux bombardes, ses quatre trompettes, etc. L'orgue immense connu sous le nom d'Appolonion fut construit à Londres par Flight en société avec Robson. Abbey monta à Paris une manufacture d'où sont sortis de nombreux instruments. Il introduisit le mécanisme anglais et la soufflerie de Cummins dans la facture des orgues françaises. Barker, l'inventeur du levier pneumatique, qui remédie à la dureté excessive des claviers dans les orgues de proportions colossales, fut en France le collaborateur de Cavaillé.

Les organistes de mérite ont, au XIXe siècle, été nombreux en Angleterre. Neilson n'embrassa comme professionnel cette carrière qu'après sa quarantième année, sa famille ayant alors été ruinée par une spéculation malheureuse sur la pêche de la tortue. K.-F. Horn fut organiste de la Chapelle royale, et eut un fils, Charles-Edward, à qui l'on doit des oratorios, des opéras-comiques, une cantate, etc. Joseph Mortimer exerça son art en Russie. Samuel Wesley parvint à la grande notoriété; improvisateur ingénieux et fécond, il traitait la fugue à la manière de Handel. Guillaume Horsley, père de Charles-Edouard Horsley, cité précé-

demment, ne se distingua pas moins comme compositeur religieux que comme exécutant sur l'orgue. François Linley était aveugle de naissance; il s'enrichit par un mariage avec une jeune femme aveugle comme lui. Charles Knyvett fut à la fois organiste, un des directeurs des célèbres concerts de musique ancienne, et, pendant vingt ans, l'accompagnateur le plus renommé de Londres. Nous rappellerons encore les noms de Russell, de Mather, de Coombe, de Nathniel Cooke, de Pratt, de Zacharrah et Dudley Buck, de Chipp, de Oakeley, d'Henry Smart, dont un autre organiste, Spark, a écrit l'histoire. Jacob joua avec succès les fugues et préludes de Bach et de Handel devant des assemblées de plusieurs milliers de personnes, alternativement avec Samuel Wesley et Crotch. Celui-ci avait eu dans son enfance des débuts éclatants qui annonçaient un homme tout à fait supérieur. Mais ces espérances ne furent qu'en partie réalisées. Il a beaucoup composé; son meilleur ouvrage est peut-être l'oratorio de *la Palestine*. Il donna à Londres, pendant plusieurs années, des lectures publiques sur la musique. Hoylan et Cheese ont tenu une place honorable. Vincent Novello, compositeur instruit, organiste distingué, joua aussi un rôle utile comme éditeur de musique religieuse. Kemp, illustrateur musical de Shakespeare. Ford, Thomas et Abraham Adams ne doivent point être oubliés, non plus que Cutler, Logier, l'inventeur d'un « chiroplaste » qui l'enrichit, Howgill, Paddon, Jonathan Blewitt, G.-L. Lambert, l'aveugle Samuel Chapple, la dynastie des Camidge, Merrick, qui traduisit les œuvres didactiques d'Albrechtsberger, Joseph et J.-J. Harris. Nous n'omettrons non plus ni Hamerton, ni Head, ni Parrat, auteur de la musique d'une *Orestie*, et collaborateur de Grove, ni Peace, ni Attwood Walmisley, dont les conférences sur l'histoire de la musique avec « illustrations » ont eu leur moment de vogue. Hopkins ne s'est pas fait connaître seulement comme praticien; son livre sur l'orgue est une œuvre des plus consciencieuses et des plus intéressantes. Nous compléterons cette liste en y ajoutant les noms de J.-A. Baker, de Fawcett, de Marshall, de Gawler, de Saunder Bennet, d'Edw. Gladstone, compositeur très apprécié de musique d'église, des trois Turle (James,

Robert et William), de Rogers, de Steggal, de Stewart qui, en 1872, représenta l'Irlande à la grande fête de la paix et fut anobli peu après, d'Elisabeth Stirling, de Thallon, qui s'est fixée en Amérique; de Thorne, d'Edm. Turpin, de Wingham, de Garrett, de Best dont la réputation est considérable dans tout le Royaume-Uni.

Il est aisé de voir, par ce qui précède, de quelle faveur jouit la musique d'église en Angleterre, pays dans lequel la ferveur du sentiment religieux constitue un des caractères dominants de la nation. C'est même, disons-le en passant, la vogue persistante de l'oratorio qui explique comment, selon la remarque très juste de M. Biletta, déjà cité, les productions les plus significatives des compositeurs anglais ne se sont point répandues en Europe. Dans cet ordre d'idées, nous avons le devoir de ne point passer sous silence les œuvres religieuses de J. Warren, qui donna, d'autre part, une édition nouvelle de la *Cathedral Music* de Boyce. Les oratorios de Leslie prouvent un sincère mérite, et sont fort estimés de l'autre côté de la Manche. Il en faut dire autant de ceux d'Ouseley, improvisateur de premier ordre sur l'orgue, et qui évoqua les souvenirs de Bach et de Handel dans des œuvres graves telles que son *Saint-Polycarpe* et son *Hagar*. Compositeur précoce, il avait écrit à huit ans un opéra : *l'Ile déserte*.

Nous avons, à plusieurs reprises, appelé l'attention sur le goût que les Anglais ont toujours montré pour les vestiges et les monuments de la naïve musique nationale, en Angleterre, en Ecosse et en Irlande. Cette tradition s'est continuée dans notre siècle, et a eu pour effet la publication de nombreuses mélodies caractéristiques. Bunting se donna à l'étude des anciens airs irlandais, qu'il harmonisa dans un sentiment sûr et délicat. On ne peut accorder le même éloge à Stevenson, compositeur souvent applaudi du reste, mais qui eut le tort de dénaturer, par des arrangements d'un goût trop moderne, quelques-unes des cantilènes de l'ancienne Irlande. L'*Hibernian Catch Club* ne lui en décerna pas moins son prix de la Coupe d'argent. *Catch*, par parenthèse, est le nom qu'on donne à certaines compositions d'origine très

ancienne, sorte de fugues vocales sur un texte connu, nous dit M. Riemann à qui, ainsi qu'à son traducteur et adaptateur M. Humbert, nous avons fait de fréquents emprunts au cours de la présente étude. Jean Parry qui, comme tant d'autres, emprunta au cycle de Walter Scott le sujet de son opéra d'*Ivanhoé*, s'occupa avec succès de l'ancienne musique galloise appelée *Cambrienne*. Sa collection intitulée *le Harpiste gallois* a de la valeur et de l'intérêt. Il donna également ses soins aux mélodies écossaises. Il présida à diverses reprises les assemblées des « bardes » ou « ménestrels ». C'est ici le lieu d'observer qu'un artiste homonyme, pour le nom et le prénom, un autre John Parry, s'était, au XVIIIe siècle, livré à des travaux analogues. C'était aussi un « barde », appartenant à une famille vouée traditionnellement à la culture de la harpe galloise et du style musical des aïeux.

On doit à Sandys un intéressant recueil de noëls de l'Ouest de l'Angleterre. Une certaine importance doit être accordée aux publications de Clarck, qui fut secrétaire du *Glee-Club*. William Beale donna un grand nombre de *glees*, genre en quelque sorte national où le chant sans accompagnement est écrit à plusieurs parties, mais sans l'appoint des artifices du style intrigué. N'oublions pas, dans cet ordre de compositions, J.-H. Clitton, Th. Forbes Walmidey, Stafford Smith, Stevens. William Beale s'essaya aussi dans le *madrigal* à la façon anglaise, qui n'a guère qu'un rapport onomastique avec le madrigal des anciennes époques, mais qui, comportant cependant l'emploi de l'imitation, n'a cessé d'être pratiqué dans les Iles Britanniques, par un certain nombre de curieux et d'amateurs. Il existe une *Société des madrigaux* qui a décerné à William Beale son « prix de la Coupe » ; elle a compté parmi ses membres un érudit, Oliphant, qui en a écrit l'histoire. Ici comme partout ailleurs nous retrouvons cet attachement de l'Anglais pour les traditions anciennes, ce souci de les perpétuer, ce culte historique du passé qui, selon Taine, sont une des principales caractéristiques de la nation. Parmi les auteurs de madigaux on peut mentionner aussi Pearsall.

On rencontrerait sûrement, çà et là, la couleur na-

tionale, l'emploi de l'instinct du thème expressif, au milieu des indécisions et des incertitudes d'une forme parfois peu artistique dans les compositions vocales, ballades ou simples romances, de Georges Linley, déjà cité, producteur infatigable, de St. Glover, de Klose, de J.-P. Knight, de lady John Scott, de Thomas Moore qui a écrit la musique de quelques-unes de ses romances. Telle de ces pages d'album a joui d'une vogue immense et prolongée « et du peuple, des grands, des provinces goûtée » se retrouvera peut-être un jour, du moins fragmentairement, dans quelque village reculé, après que le nom de l'auteur aura été oublié, arrivée ou revenue à l'état de mélodie populaire.

Les dilettanti de grande race, appartenant à la plus haute aristocratie, n'ont jamais été rares en Angleterre. Une des figures les plus accomplies en ce genre est celle du comte de Westmoreland, qui, artiste et soldat, fut à Vienne l'élève de Mayseder avant d'aller faire, contre les Junot et les Masséna, les rudes campagnes de Portugal et d'Espagne. Parvenu au grade de lieutenant-général, investi de missions diplomatiques, le noble pair ne cessa de s'adonner parallèlement à la musique, écrivit sept opéras, des messes, des pièces instrumentales, et dédia des hymnes à quatre voix à Meyerbeer.

La curiosité, l'érudition, la vigueur intellectuelle des Anglais se sont, dans le présent siècle, exercés sans relâche sur les matières qui constituent les diverses parties de la science, de la théorie, de l'histoire et de la littérature musicale. L'acoustique, par laquelle nous commencerons, a été l'objet de recherches ingénieuses, bien conduites et fécondes. L'architecte Saunders, dans un traité sur la construction des théâtres, exposa clairement le résultat d'expériences intéressantes. On peut citer la lettre de Robertson à notre savant compatriote Millin sur la manière de rendre les sons perceptibles aux sourds, et un mémoire de Faraday sur la production du son par la flamme dans les tubes. La dissertation du fils de Herschel sur le son doit aussi être mentionnée. Puisque le canon, depuis la cantate de Rossini en 1867 peut à la rigueur être considéré comme un instrument de musique, nous

signalerons les expériences d'un major du génie de l'armée des Indes, Goldringham, qui, à l'aide des canons des forts de Madras, expérimenta la vitesse du son. Home étudia dans deux mémoires le tympan et la structure générale de l'oreille. Campbell a fourni l'article *Acoustic* à l'Encyclopédie d'Edimbourg. Le livre de Mullinger-Higgins forme un substantiel résumé de la même science. Nous citerons pareillement les *Memoranda* du physicien Cooper, les travaux de John Ellis sur l'histoire de la détermination de la hauteur des sons, les analyses physiologiques du médecin Buchanan, les *Aperçus de philosophie analogique* de G. Field. Nous indiquerons enfin, en regrettant de ne pouvoir nous y arrêter à loisir, le livre du célèbre John Tyndall, *le Son*, et nous signalerons l'ingénieuse invention par W. Remington du *Colour organ*.

En passant de l'acoustique à l'harmonie, nous rencontrons tout d'abord les ouvrages de Relfe ; son *Lucidus ordo*, procède des vues de l'abbé Vogler. Donnons au moins le nom de Burrowes. Jousse, venu de France, traduisit Albrechtsberger, et publia les curieux *Arcana musicæ*. Il était devenu bien réellement anglais, si l'on en juge par son idée vraiment britannique des *Harmonic cards*, jeu de cartes destiné à l'apprentissage de l'harmonie. Cette conception originale était déjà sortie de la cervelle du professeur Morgan. R. M. Bacon, connu par quelques travaux, ne put réaliser son projet d'une encyclopédie de musique, dont l'un des principaux collaborateurs devait être John Bishop. Celui-ci joua un rôle considérable comme éditeur de musique classique, principalement pour le compte de la maison Rob. Cocks et C°. Versé dans les langues française et allemande, élève, pour l'italien, de Pedrotti, Bishop fit passer en anglais nombre d'ouvrages théoriques de Fétis, de Czerny, de Spohr, de Baillot. Dans le même groupe d'écrivains spéciaux, nous ferons figurer le lieutenant-colonel Macdonald qui avait commandé en chef l'artillerie à l'établissement anglais de Sumatra, l'abbé O'Donnelly, Goss, Hamilton, travailleur ingénieux et infatigable, malgré des habitudes d'intempérance qui le déconsidéraient, Hewitt, Griffith Jones, Danneley avec sa trop

sommaire *Encyclopédie* et sa *Grammaire musicale*, Alfred Day, Crome et Dubourg, avec leurs deux livres, l'un théorique et l'autre historique, sur l'art du violon. Plus récemment, nous indiquerons les nombreux et sincères services que, sous diverses formes, John Curwen, H.-Ch. Banister avec son *Teat-book of music*, Hullah, rendirent à l'enseignement et à la diffusion de la musique.

Très large est la part qui doit être faite à l'histoire musicale proprement dite. Les deux volumes de la consciencieuse *Biographie musicale* du révérend William Bingley remontent au commencement du siècle. L'ouvrage aurait peut-être été plus fréquemment consulté si l'auteur n'avait cru devoir adopter l'ordre chronologique, moins commode, pour une rapide recherche, que l'alphabétisme. L'effort de beaucoup d'historiens se porta, louablement, sur ce qui était plus spécialement important pour l'histoire du génie anglais et de ses manifestations propres. Hawes publia des textes et réimpressions, notamment la collection nationale des *Triomphes d'Oriana*. William Chapel travailla énergiquement à combattre l'opinion, ou, pour mieux dire, la prévention, selon laquelle la nation est inapte à la musique, destituée d'originalité et de capacité dans cet art. Il coopéra à la luxueuse édition qui fut donnée des ouvrages des Byrd et des Morley, des Gibbons et des Dowland, et des autres maîtres, non dépourvus de puissance et de saveur, de la haute époque. Il mit aussi en lumière un très grand nombre d'airs populaires, dont quelques-uns datent d'un temps très éloigné, et qu'il analysa avec beaucoup de savoir, de discernement et de tact. A la très utile et très compétente société des *Musiciens antiquaires*, il eut pour collègue Macfarren, qui, comme compositeur, nous a occupé précédemment. Cette association des *Musiciens antiquaires* et la non moins intéressante Société Percy rencontrèrent, lors de leur fondation, pour promoteurs très actifs, des hommes d'un mérite transcendant, tels que MM. Edmond Taylor et Rimbault. Ce dernier peut être regardé comme le véritable chef, le maître autorisé et écouté, et, en certaines parties, l'initiateur de ce qui se rapporte aux études musicales

historiques en Angleterre. Ses lectures, ses articles ont eu du retentissement. Il a enrichi de notes excellentes les œuvres, publiées à nouveau, des vieux compositeurs, de Byrd à Purcell. Nous ne pouvons énumérer tous ses travaux. Son édition du *Messie*, de Handel, au texte duquel il a joint l'instrumentation ajoutée par Mozart, est un modèle de genre. Ses publications nombreuses, relatives soit à la musique savante (notamment la musique religieuse), soit à la musique populaire, constituent toute une bibliothèque de la plus grande valeur. Très appliqué, M. Raimbault est aussi l'auteur de l'arrangement pour piano de beaucoup de partitions de Spohr, de Macfarren, de Balfe, de Wallace. Il est mort en 1876.

Au domaine de la monographie appartiennent un certain nombre d'études de Dewar sur les mœurs, la poésie et la musique des Irlandais; de Dauney, sur les mélodies écossaises; d'Evans, sur la musique hébraïque; de Bowles, sur quelques anciens instruments mentionnés dans *le Roman de la Rose*. Dans le même ordre de travaux érudits, nous signalerons la traduction, par Jackson, du traité arabe de musique d'Abdallah ben Khaledune; le traité de Willard sur la musique de l'Indoustan; l'opuscule de Fowke, sur la « lyre indienne ». Gardiner eut des vues assez curieuses sur l'esthétique musicale. Roe s'attacha particulièrement à l'analyse du rythme. John Walker est connu par ses curieux essais de notation de la parole. C'est parmi les littérateurs musiciens qu'il faut classer Belfour, traducteur du poème de Yriarte sur la musique; *l'Histoire abrégée de la musique*, de Stafford, qui a été traduite par Mme Fétis; Burgh, dont les *Anecdotes* ne sont pas dépourvues d'agrément. Un Français, le baron de Rouvron, maréchal de camp dans l'armée royale, et sorti de France au moment de l'émigration, avait, dès le début du siècle, traduit en anglais l'ouvrage célèbre écrit en italien par l'Espagnol Arteaga, et relatif aux révolutions du théâtre musical en Italie. L'opéra italien en Angleterre, durant une période de cinquante ans, fut le sujet du livre assez amusant du comte Mount-Edgecumbe. Une histoire de l'opéra italien à Londres pendant sept ans fut donnée par Ebers, qui avait perdu sa fortune en dirigeant

ce spectacle. Dès 1838, Georges Hogarth publia son *Histoire de l'opéra en Italie, en France, en Allemagne et en Angleterre.* Ce littérateur, qui fut le beau-père de Charles Dickens, est l'auteur de beaucoup d'autres écrits, et devint plus tard le critique très écouté du *Times*. L'*Excursion chez les musiciens de l'Allemagne,* d'Edouard Holmes, auteur, en outre, d'une quantité d'œuvres instrumentales et vocales, ne doit pas être oubliée, non plus que sa *Vie de Mozart* et sa collaboration critique au grand journal *l'Atlas*. Notons pareillement les ouvrages de John Hiles et les travaux de Spencer Smith sur la musique à Caen, où il est mort. On trouve des jugements sensés et piquants, revêtus d'une expression parfois alerte et heureuse, dans *la Musique et les Mœurs en France et en Allemagne,* de Chorley qui, depuis, donna une édition refondue de cet ouvrage, sous un autre titre.

D'autres travaux importants ont paru à une époque plus rapprochée. Citons, entre autres, les livres justement réputés de M. Stewart Chamberlain sur Wagner; *le British Musical Biography,* de J.-D. Brown; *l'History of english music,* de H. Davey ; *le National Portrait Gallery of Living British Musicians*, de J. Warimer ; *Masters of english music,* de Ch. Willeby ; *le Dictionary of bristish musicians*, de Cravest ; enfin le grand et remarquable dictionnaire (supplément compris) de Grove, dont un des principaux collaborateurs a été J. Hipkins.

Dans les écrits spécialement voués aux questions de musique religieuse, nous mentionnerons ceux de Flemeng pour le rétablissement de l'orgue dans les églises d'Ecosse (la première tentative en ce sens qui eût été faite depuis la Réforme) ; — le livre de Latrobe sur la musique d'église ; — l'opuscule de Hodges, sur le même sujet ; — et les travaux considérables de Gauntlett se rapportant à la réforme du chant ecclésiastique.

La presse périodique ne jouit nulle part d'autant d'influence qu'en Angleterre. Nulle part aussi les journaux ne sont si nombreux. Nous ne nous arrêterons pas sur le journal publié en italien à Londres au commencement de notre siècle par Pananti, et où il inséra quelques morceaux de critique musicale. Mais

nous devons, à une date plus récente, citer avec éloge Hueffer et Maitland, critiques musicaux du *Times*, Davison qui conquit une grande renommée et une autorité incontestée en écrivant dans le même journal, et qui dirigea l'excellent organe spécial intitulé *Musical World* ainsi que le *Musical Examiner*. Glover, en même temps compositeur, chanteur et virtuose, fut le critique attitré du *Morning Post*. Nous nommerons encore Joseph Bennett, du *Daily Telegraph;* Praeger, du *Musical Standard;* Percy Beens, du *Tropical Times* et de l'*Athenæum;* Mme Wyld, du *Standard;* Hersu, de l'*Observer* et du *Globe*. Aux journaux de musique précédemment cités, nous ajouterons le *Musical Trade Review*, le *Magazine of Music*, le *Piano*, le *Musical Review*, le *Monthly musical record*, etc., etc.

Le plus célèbre établissement anglais d'édition musicale est sans aucun doute celui qui fut fondé par Vincent Novello. Nous mentionnerons aussi Chapel, Boosey, Ewer, dont le fonds fut repris successivement par Buxton, W. Witt et Novello, Cramer, Weekes, Morley, Jeffoys, Cocks, Williams, Romer, Ashdoon, Metzler, Stanley Lucas, Weber, Jarrold, Orgood, Sampson, Augener, François Day, etc. Une des plus anciennes maisons est celle de MM. Keith et Prowse.

Par tous les détails et les renseignements qui précèdent, par ceux, du même genre, qu'il nous serait aisé d'ajouter, il n'est pas difficile de voir qu'au double point de vue intellectuel et matériel, l'Angleterre est, musicalement, « outillée », pour ainsi dire, de façon à pouvoir ne craindre aucune comparaison. Ses orchestres, ses chanteurs, ses virtuoses, ses théoriciens, ses historiens spéciaux et ses critiques ne sont, à coup sûr, ni par le nombre, ni par la qualité, en état d'infériorité sur ceux d'aucune partie de l'Europe. D'un autre côté, l'on doit se souvenir que l'illustre historien français de la *Littérature anglaise* a pu égaler l'Angleterre comme « pays pensant » à la France et à l'Allemagne. L'Angleterre est effectivement un des endroits du monde où se remuent le plus d'idées, où s'élaborent le plus de systèmes hardis, où naissent, en tout ordre de choses, le plus de conceptions originales

et d'une grande portée. On sait combien, dans ce qui se rapporte aux arts plastiques, l'esthétique contemporaine a été, à maintes reprises, modifiée, inquiétée, renouvelée par des influences venues de Londres. En sera-t-il de même, un jour ou l'autre, pour la musique ? Nous n'oserions l'affirmer, mais il serait téméraire, selon nous, d'affirmer le contraire. Il n'est nullement impossible que l'on voie un jour aboutir d'une manière glorieuse, dans l'union de la forme savante avec la couleur tirée de la naïve et expressive mélodie populaire, l'application, plusieurs fois séculaire, de tant de travailleurs bien doués, opiniâtres. Quant à nous, nous oserons nous déclarer satisfait si nous avons réussi à donner à nos lecteurs une idée exacte de ce long effort, qui fut sincère, toujours courageux, et même, avec Purcell, pour nous servir de la belle expression de Carlyle, « héroïque ».

15 mai 1903.

